

1920- JA 1930-LUVUN NEUVOSTOSATIIRIN
KÄÄNTÄMISEN HAASTEITA

Pro gradu - tutkielma

Maksim Nikiforov

Venäjän kääntäminen

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen		
Tekijä – Författare – Author Nikiforov Maksim		
Työn nimi – Arbetets titel – Title 1920- ja 1930-luvun neuvostosatiirin kääntämisen haasteita		
Oppiaine – Läroämne – Subject Venäjän kääntäminen		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 58 + 23 (venäjänkielinen lyhennelmä)
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkielmani aiheena on 1920–1930-luvun neuvostosatiiri ja haasteet, joita sen kääntäminen tuottaa kääntäjälle. Tutkimusaineiston perusteella tarkastelen, mitä ongelmia lähdeoteoksessa esiintyvä satiiri voi suomentajalle aiheuttaa sekä omia käännösehdotuksiani esittelemällä osoitan, miten nämä ongelmat voidaan ratkaista. Työssäni käsittelen käännösstrategioita ja sitä, millä tavalla kääntäjä voi käännöstyössään valita toimivan strategian.</p> <p>Taustoitin tutkimusaineistoni analyysia kuvaamalla neuvostosatiirin historiaa. Tarkastelen myös Neuvostoliiton historiaa ja sitä, miten neuvostosatiiri oli yhteydessä eri historian aikakausiin. Neuvostoliiton historia voidaan jakaa muutamaankin eri aikakauteen, kuten myös neuvostosatiiri. Tarkastelen, mitkä olivat 1920–1930-luvun neuvostosatiirin keskeisimpiä elementtejä, mitä aiheita 1920–1930-luvun neuvostosatiiri käsitteli, mitkä olivat kyseisen ajanjakson satiirin kohteina ja sitä, mitä neuvostosatiirin kääntäjän on huomioitava, ennen kuin hän ryhtyy sitä kääntämään.</p> <p>Tutkimusaineistona käytän kolmea neuvostosatiiria edustavaa teosta, Ilja ilfin ja Evgeni Petrovin teoksia <i>Двенадцать стульев</i> (1928) ja <i>Золотой теленок</i> (1931) sekä Mihail Bulgakovin pienoisromaanin <i>Собачье сердце</i> (1925). Esittelen teokset ja satiirin aiheet, joita niissä käsitellään. Teen omat käännösesimerkkini tutkimusaineistosta valitsemistani kohdista. Näissä esimerkeissä osoitan satiirin aiheet sekä sen, miten kääntäjän on valmistauduttava kyseisten kohtien kääntämiseen ja mitä käännösstrategioita ratkaisuja kääntäjän on tehtävä tässä työssään. Esitän myös eri käännösstrategioita, kuten lisäyksiä, poistoja, säilyttämistä sekä loppuviitteitä, joita käännösesimerkeissäni käytän ja osoitan, miksi juuri nämä käännösratkaisut ovat kussakin tapauksessa toimivat.</p> <p>Tutkielmani perusteella voidaan päätellä, että haasteita 1920–1930-luvun neuvostosatiirin kääntämisessä on. Voidaan myös todeta, että mitä pitempi aika kuluu siitä, kun Neuvostoliitto hajosi, sitä suuremmaksi nämä haasteet kasvavat. Tästä johtuen, neuvostosatiirin kääntäjän on aina ennen käännöstyöhön ryhtymistä tehtävä tarkkaa taustatyötä ja selvitettävä, mitä Neuvostoliiton historian ajanjaksoa käännettävä teos koskee, mitkä olivat kyseisen ajanjakson poliittiset ja yhteiskunnalliset erityispiirteet ja mitkä aiheet kyseisellä aikakaudella yleisimmin olivat satiirin kohteena.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Neuvostosatiiri, satiirin kääntäminen, käännösstrategiat.		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto – Helda / E-thesis (opinnäytteet), ethesis.helsinki.fi		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information Tutkielman liitteenä on venäjänkielinen lyhennelmä <i>Трудности перевода советской сатиры 20х-30х годов XX века</i> .		

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO.....	2
2. KAUNOKIRJALLISUUDEN KÄÄNTÄMINEN.....	4
2.1. Käännöksen kohdeyleisö.....	5
2.2. Kaunokirjallisuuden kääntäjän käännösstrategiat.....	6
2.3. Uudelleenkäntäminen.....	10
2.4. Satiiri kaunokirjallisuuden keinona.....	13
2.5. Neuvostosatiiri.....	14
2.6. Neuvostosatiirin kääntäjälle asettamat ongelmat.....	19
3. AINEISTO.....	23
3.1. <i>Kaksitoista tuolia</i>	24
3.2. <i>Kultainen vasikka</i>	25
3.3. <i>Koiran sydän</i>	27
4. NEUVOSTOSATIIRI TUTKIMUSAINEISTOSSA JA SEN KÄÄNTÄMINEN NYKYLUKIJALLE.....	29
4.1. Vanha aika vs uusi aika.....	30
4.2. Sankarimyytti.....	34
4.3. Yhteiskunnan militarisointi.....	39
4.4. Isoveli valvoo.....	42
4.5. Gavriiliadi.....	48
5. JOHTOPÄÄTÖKSET.....	53
6. LÄHDELUETTELO.....	55

Liite: Venäjänkielinen lyhennelmä

1. JOHDANTO

Kaunokirjallisuuden kääntäminen vaatii kääntäjältä määrättyjä toimintatapoja ja ratkaisuja. Kääntäjä asettaa itselleen kysymyksiä, minkä teoksen hän kääntää ja kenelle hän kääntää, toisin sanoen, kuka on käännöksen kohdelukija ja miten hän toimii itse käännösprosessin aikana.

Tässä työssäni perehdyn 1920– ja 1930-luvun neuvostosatiirin suomentamisessa ilmeneviin ongelmiin ja esitän niiden ratkaisuehdotuksia. Tutkimusaineiston perusteella tarkastelen, mitä ongelmia lähdeteoksessa esiintyvä satiiri voi suomentajalle aiheuttaa sekä omia käännösehdotuksia esittelemällä osoitan, miten nämä ongelmat voidaan ratkaista. Luvussa 2 tarkastelen neuvostosatiirin historiaa. Aineistona työssäni käytän kolmea neuvostosatiiria edustavaa teosta, Ilja Ilfin ja Evgeni Petrovin teoksia *Двенадцать стульев* (1928), *Золотой теленок* (1931), ja Mihail Bulgakovin teosta, *Собачье сердце* (1925). Teoksista on tehty suomennokset. Ilja Ilfin ja Evgeni Petrovin romaaneista J. Konkan ja R. Silvannon *Kaksitoista tuolia* (1946) sekä A. Aarron käännös *Kultainen vasikka* (1957) ja Mihail Bulgakovin pienoisoromaanista E. Adrianin suomennos *Koiran sydän* (1974). En kuitenkaan käytä työssäni kyseisiä suomennoksia, vaan teen esimerkeistä luvussa 4 omat suomennokseni. Tällä tavalla en sido itseäni toisten käännöksiin vaan keskityn käännösprosessiin puhtaalta pöydältä. Valitsin tämän vaihtoehdon, jotta jo olevat käännökset eivät häiritse minun työtäni, sillä en voi tietää, millä perusteella suomentajat tekivät omat käännösvalintansa. Kuitenkin käytän teoksista kirjoittaessani tai niihin viitatessani suomenkielisiä otsikoita.

Luvussa 2 käsittelen ensin kaunokirjallisuuden kääntämistä sekä erilaisia käännösnormeja ja käännösstrategioita. Tutkin, mitkä käännösstrategioista soveltuvat parhaiten asettamani tutkimusongelman ratkaisemiseen. Tämän jälkeen luvussa 3 teen lyhyen kuvauksen niistä teoksista, joita tässä työssä tarkastelen. Luvussa 4 esitän muutamia satiirin aiheita, joita aineistona käytetyissä teoksissa ilmenee ja teen niistä omat käännösversioni. Samalla selitän, mitä käännösstrategiaa kussakin tapauksessa käytän. Jokainen esimerkki on jaettu kahteen osaan: lähdekielen

alkuperäiseen tekstiin ja minun tekemään käännökseen. Luvussa 5 teen johtopäätökset työstäni ja pohdin työni tulosta ja sitä, miten se voi edesauttaa tulevia satiirin tai yleensä kaunokirjallisuuden tutkimustöitä ja käännöstöitä.

2. KAUNOKIRJALLISUUDEN KÄÄNTÄMINEN

Kun tutkitaan kaunokirjallisuuden kääntämistä, on otettava huomioon, milloin, kenelle ja missä tarkoituksessa käännös on tehty. Alunperin käännösten tehtävä oli pääasiallisesti kansan valistamista. Samalla kehitettiin omaa kirjakieltä. Toisin sanoen käännöksen tarkoitus oli sivistävä. Myöhemmin kaunokirjallisuuden kääntäminen auttoi kohdekielen lukijoita tutustumaan muiden kulttuurien kaunokirjallisuuteen. Mitä korkeampi oli koulutustaso, sitä suuremmaksi kasvoi lukijamäärä, mikä puolestaan lisäsi uusien kaunokirjallisten teosten kääntämisen määrää. Tässä vaiheessa ruvettiin enemmän kiinnittämään huomiota siihen, mitä teoksia käännetään. Klassikkoromaanit olivat suosituimpia, mutta myös käännettiin uusien, oman aikansa kirjailijoiden teoksia. Ajan myötä, yhteiskunnan kehittymisen myötä, heräsi kysymys käännöstekstien vanhentumisesta. Tämä puolestaan teki ajankohtaiseksi uudelleenääntämisen.

Kaunokirjallisuuden käännösprosessin aikana kääntäjän on mietittävä omaa käännösstrategiaa. Tutkijat erottavat yleisesti koko tekstiä käsittelevän globaalin strategian. Se on kääntäjän peruslinja, jolle kaikki muuta käännösratkaisut ovat alisteisia. Toiseksi on paikalliset strategiat, joiden avulla ratkotaan käännösongelmia, joita esiintyy itse tekstin sisällä (Leppihalme 2007, 366). Paikallisstrategiat jaetaan seuraaviin vaihtoehtoihin: säilyttäminen, jossa vieraskielinen sana siirretään käännöstekstiin sellaisenaan tai vähäisin muutoksin, muuttaminen, jossa käännettävän tekstin erimittaisia osia muutetaan toisenkieliseksi siten, että sanaluokkaa muutetaan tai käsite korvataan yläkäsitteellä. Lisäystä käytetään niissä tapauksissa, jolloin on tarpeen selittää tai täsmentää lähtökielen tekstin osa kohdekielille jotta käännöksen lukijalle jäisi vähemmän hänelle tuntemattomia kohtia, sekä poistot, jolloin jokin sana tai tekstin osa jätetään kokonaan kääntämättä siten, että käännös ei siitä kärsi (Leppihalme 2007, 368). Kääntäjä voi tarpeen vaatiessa käyttää myös alaviitteitä tai loppuviitteitä. Omassa työssäni luvussa 4 käännösesimerkeissä käytän pääasiallisesti loppuviitteitä, koska ne vastoin kuin alaviitteet, eivät yleensä häiritse lukukokemusta, mutta antavat lukijalle tarvittavaa lisätietoa (Leppihalme 2007, 371). Käytän myös lisäyksiä, poistoja sekä

säilyttämistä. Jokaisen vaihtoehdon valitseminen on tapauskohtaista. Kun aikaa kuluu ja yhteiskunta muuttuu, herää kysymys uudelleenkääntämisen ajankohdasta. Yhteiskunnan kehitys muuttaa myös maailmankatsomusta, mikä saattaa antaa kääntäjille aihetta käyttää muita käännösstrategioita, kun määrätyn teoksen aikaisemmat kääntäjät. Koska kaunokirjallisuus on pääsääntöisesti tarkoitettu laajalle lukijakunnalle, jokaisella aikakaudella uudelleenkääntämisen tarpeellisuuden määrää potentiaalinen lukija, toisin sanoen käännöksen kohdeyleisö.

2.1. Käännöksen kohdeyleisö

Kaunokirjallisen tekstin käännöksen tulokseen vaikuttavat paitsi kääntäjän omat, henkilökohtaiset ominaisuudet, myös se, kenelle kyseinen käännös on tarkoitettu. Toisin sanoen, kuka on tulevan käännöksen kohdelukija. Kääntäjän persoona vaikuttaa itse käännöstyöhön, tyyliin. Kohdeyleisö, siis ne, joille käännös on tarkoitettu, esimerkiksi lapset tai aikuiset, vaikuttaa kääntäjän käännösratkaisuihin. Halutaanko kääntää mahdollisimman uskollisesti alkutekstille vai tuoda tekstin sisältö mahdollisimman lähelle lukijaa.

Kääntäjän onkin käännöstyöhön ryhtyessään asetettava itsensä lukijan asemaan. Lähtökohta on se, että kääntäjä on itsekkin lukija. Hänen on ensisijaisesti mietittävä, miten lähdekielen lukija luki teoksen ja pyrittävä sitten siirtämään sama tunne kohdekieliseen tekstiin (Oittinen 1995, 35). Siksi onkin suotavaa, että kääntäjä ennen toimeksiannon vastaanottamista olisi lukenut käännettäväksi valitun teoksen. Sillä näin tuleva kääntäjä tuntee teoksen nimenomaan lukijan näkökulmasta, ikään kuin vapaana kääntäjän näkökulmasta (Pennanen 1983, 55). Varsinkin humoristista tekstiä kääntäessä on ensisijaisesti huomioitava kohdekielen lukijoiden psykologiset ominaisuudet sekä se, miten kohdekulttuurissa omaksutaan huumori (Molčanova 2014, 102). Se, syntyykö tällä tavoin hyvä tai huono käännös ei ole periaatteellista. Samalla tavoin, kun jokainen lukija, on myös kääntäjä yksilö, ja jokainen ymmärtää lukemansa tekstin omalla tavalla. Kääntäjä saa ja voi käyttää sitä valtaa, jonka hän käännösprosessissa saa luodessaan käännöstekstiä (Oittinen 1995, 38-39). Jokainen kääntäjä ymmärtää tekstin omalla tavallaan ja tuo sen lukijaa kohti sellaisena kun

kääntäjä sen itse tuntee (Oittinen 1995, 40). Kääntäjä saa näkyä. Tärkeintä on se, miten hän kertoo tarinan kohdekielellä, kuinka uskollisena säilyy itse tarina. Kaunokirjallinen teksti ei ole sama kuin asiakirjateksti, siksi kaunokirjallisuuden kääntämisessä ei tarvitse tarkkaan seurata kirjoittajan auktoriteettia, vaan tärkeintä on säilyttää tyyli ja siirtää kohdekielelle tarina, jonka kirjailija on kirjoittanut (Oittinen 1995, 48-49).

Kääntäjän suhde lukijaan, eli kohdeyleisöön, merkitsee sitä, että kääntäjä ottaa huomioon sen, kenelle hän kääntää. Tämä vaikuttaa siihen, kuinka paljon kääntäjä voi tehdä omia tulkintoja työssään. Kuinka paljon lisäyksiä ja poistoja. Samasta teoksesta voi olla useampiakin käännöksiä. Ja jokainen niistä on kääntäjänsä näköinen. Joten jokainen kohdekielen lukija löytää mieleisensä version. Pääasia on kuitenkin, että jokainen kääntäjä säilyttää uskollisuutensa alkutekstin tarinalle ja tyyliille.

Siihen aikaan, kun alettiin julkaisemaan ensimmäisiä suomennoksia, 1800–1900-lukujen vaihteessa, ihmiset olivat vähemmän koulutettuja kun nykyään, siksi aluksi pyrittiin välttämään mahdollisesti kohdeyleisölle tuntemattomia asioita ja kotouttamaan tekstit siten, että ne olisivat mahdollisimman tutun tuntuisia suomalaiselle lukijalle. Riitta Oittinen mainitseekin kirjassaan *Liisa, Liisa ja Alice*, miten Anni Swan kääntäessään Lewis Carrollin teosta *Alices Adventures in Wonderland* (*Liisan seikkailut Ihmemaailmassa*, 1906) sijoitti ”Alicen” maalaisympäristöön, joka oli 1900-luvun alun suomalaisille tuttu ja turvallinen (Oittinen 1997, 126). Myöhemmin, sivistystason kohentuessa, kun ihmisillä oli enemmän tietoa maailmasta, saatettiin käännöksessä säilyttää enemmän alkuperäisteoksen kulttuuria olettaen, että lukijat sietävät paremmin vierautta (Oittinen 1997, 131).

2.2. Kaunokirjallisuuden kääntäjän käännösstrategiat

Käännösprosessin alussa on mietittävä, mitä käännösnormeja ja käännösstrategioita kääntäjä aikoo työssään käyttää. Siksi onkin tärkeätä käsitellä, mitä käännösnormeja

ja käännösstrategioita on olemassa.

Normin käsitettä alettiin soveltaa käännöstieteessä 1970-luvun lopulla, lähinnä Gideon Touryn ansiosta. Käännösnormit jakautuvat Andrew Chestermanin (2007, 360–361) mukaan ennakkonormeihin, alkunormeihin ja toimintanormeihin. Koska normit ovat aina oletta-
mus, kääntäjä itse määrittelee, mitä normeja hän kulloinkin työssään soveltaa. Normit ovat aina riippuvaisia vallitsevista yhteiskunnallista kehyksistä. Jokainen aikakausi asettaa omat, uudenlaiset norminsa. Siksi voidaankin todeta, ettei mitään universaaleja normeja ole olemassa.

Alkunormit ohjaavat kääntäjää joko lähdekulttuurin tai kohdekulttuurin suuntaan. Tässä tapauksessa tärkeimpänä kysymyksenä on, kuinka uskollisena kääntäjä pysyy lähdekieliselle tekstille. Nykyään samaan ilmiöön viitataan globaalin käännösstrategian käsitteellä. Toimintanormit puolestaan ohjaavat kääntäjän päätöksiä itse käännösprosessin aikana. Nykyisin toimintanormien sijasta puhutaan paikallisista käännösstrategioista.

Kuten luvun 2 alussa mainitsin, käännösstrategioista tutkimuskysymyksen ratkaisuksi sopivat parhaiten paikallisstrategiat, eli säilyttäminen, muutos, lisäys ja poisto, jolloin kääntäjä pohtii käännöksen toimivuutta kohdekielen kulttuurissa ja pyrkii siihen, että kohdeteksti tekee lukijoihinsa samanlaisen vaikutuksen kuin lähtöteksti omiinsa.

Käännösnormien ja käännösstrategioiden yhteisenä kulmakivenä voidaan pitää käännöstekstin kotouttamista tai vieraannuttamista. Toisin sanoen, mitä käännöstekstissä voidaan säilyttää, muuttaa, lisätä tai poistaa. Koska satiiri on aina yhteydessä määrättyyn aikaan ja paikkaan, moni asia lähdetekstissä voi jäädä kohdetekstin lukijalle epäselväksi. Tästä johtuen kääntäjän on mietittävä käännösprosessin aikana, miten tämä ongelma on ratkaistavissa siten, ettei lähdetekstin satiiri kärsi tai muutu. Tällaisissa tapauksissa kääntäjä käyttää selityksiä tai loppuviitteitä. Selityksen voi lisätä itse tekstiin, jos se ei muuta itse tekstin tyyliä. Romaanista *Kaksitoista tuolia* teki klassikon neuvostolukijan silmissä nimenomaan

sen elävä kieli. Siksi käännöksen on oltava sellainen, että sen lukija ei huomaa lukevansa käännöstä, vaan lukee sitä luontevasti ikään kuin se olisi alunperinkin kirjoitettu hänen äidinkielellään. Koska kyseessä on satiiri, on kääntäjän huomioitava ne seikat tekstissä, jotka heijastavat nimenomaan neuvostoajalle ominaisia piirteitä. Siis sellaisia piirteitä, jotka eivät suomennoksen lukijalle ole välttämättä selviä. Juuri siksi onkin käännöstyötä aloittaessa huomioitava ne yhteiskunnalliset seikat, joita teoksessa satiirin muodossa esitellään. Kirjallisuuden kääntämisen tutkimus voi auttaa kääntäjää valitsemaan käännöstehtävään sopivan käännösstrategian. Se edellyttää kääntäjää vastaamaan olennaisimpiin kysymyksiin: mitä käännösstrategiaa kääntäjän on käytettävä, kun hän ryhtyy kääntämään? Mitä hänen on otettava huomioon? Ensinnäkin esille nousevat kulttuurilliset erikoispiirteet. Riitta Oittinen mainitsee, miten Carrollin teoksen käännösprosessin aikana eri suomentajat muuttivat mittayksiköitä (Oittinen 1997, 38–39). Sama koskee myös erisnimiä. Mikä on niiden merkitys alkuperäisessä muodossa ja onko mahdollisesti tarvetta muuttaa niitä suomalaisen muotoon. Kääntäjä käyttää käännösratkaisujen vertailua, analysoi eri käännösvaihtoehtoja ja pohtii, mikä vaikuttaa siihen, mihin ratkaisuun kulloinkin käännösprosessissa päädytään. Tässä esimerkkinä voidaan mainita Mihail Bulgakovin *Koiran sydän* pienoisoromaanin avainhenkilön *Šarikovin* nimi. *Šarikovin* sukunimi on sukunimi sanan varsinaisessa mielessä, sillä se on muodostettu lisäämällä pääte *-ov* koiran nimeen *Šarik*. Venäjän kielessä *Šarikiksi* kutsutaan yleensä kaikkia koiria, varsinkin kodittomia rakkeja. Siksi onkin mielenkiintoista pohtia, pitäisikö suomennoksessa muuttaa nimi kotouttamalla vai ei? Ja mikä olisi mahdollisesti sopiva suomenkielinen vastine. *Rakki*? *Ressu*? Oittinen vertailee, miten Carrollin suomentajat Anni Swan, Kirsi Kunnas ja Alice Martin käänsivät Lewis Carrollin teoksessa *Liisa ihmemaassa* esiintyvän kissan, *Cheshire Catin* nimen: Anni Swan ja Alice Martin käyttivät nimeä ”*irvikissa*”, Kirsi Kunnas – *Mörökölli* (Oittinen 1997, 53–54). Oittinen siis analysoi näitä eri ratkaisuja ja pohtii, mitkä olivat syyt, jotka jokaisessa eri käännöksessä johtivat siihen ratkaisuun, johon suomentaja päätyi. Tässäkin tapauksessa Anni Swan teki oman ratkaisunsa, eikä hänellä ollut muita vertailukohteita, Kirsi Kunnas puolestaan otti huomioon oman kohdelukijansa, lapset, ja Alice Martin mukaili Swanin ratkaisua. Vastaavasti teoksen *Liisa ihmemaassa* venäjännöksissä käytetään yleensä suoraan alkuperäistä nimeä *Češirskij*

kot, Чеширский кот. Tosin on olemassa myös Vladimir Nabokovin keksimä versio *Масленичный кот (Laskiaiskissa)*. Yleensä erisnimet käännetään suomalaiseen muotoon, kun käänös on suunnattu lapsille. Mutta myös oudot nimet käännetään, jotta niihin olisi helpompi samaistua. Tai sitten käännetään sellaiset nimet, jotka voivat sisältää lukijalle jonkin viestin (Oittinen 1997, 52). Kääntäjä vertailee eri käänösratkaisuja. Samalla tämän tyyppisten käänösten yhteydessä kääntäjä voi pohtia, millä tavalla käänöstekstissä voidaan selittää lukijalle nimen alkuperäistarkoituksen merkitys lähdekielellä.

Seuraavaksi kääntäjän on otettava huomioon potentiaalisen käänöstekstin lukijan mahdolliset taustatiedot. Tässäkin tapauksessa on mietittävä, kuka on potentiaalinen lukija, kenelle käänös on ensisijaisesti tarkoitettu. Tämä puolestaan vaikuttaa siihen, mitä poistoja, lisäyksiä, korvauksia tai alaviitteitä käänöksen tehdään ja missä määrin. Kääntäjä pohtii, minkä tyyppisiä poliittisia, kulttuurisia ja muita mahdollisia erityispiirteitä alkuperäisessä tekstissä esiintyy ja onko siinä mahdollisesti joitain sanaleikkejä tai muuta vastaavaa. Kääntäjä selvittää, kuinka hyvin käänöksessä tulee lukijalle selväksi alkuperäisen tekstin aika, olosuhteet ja poliittinen tilanne. Tätä voivat helpottaa esimerkiksi esipuhe tai jälkisanat. Toisaalta tässä tapauksessa nousee esille kysymys, kuinka paljon kääntäjä voi olla näkyvä ja pitääkö käänöksestä näkyä, että se on käänös (Oittinen 1997, 121)? Tässä tapauksessa kääntäjä pyrkii hahmottamaan, kuinka paljon eri kääntäjät omissa ratkaisuissa tuovat itseään esille ja miten tämä vaikuttaa lopulliseen käänöstekstiin.

Kaunokirjallisten käänöstekstien tutkija pohtii työssään kaikkien näiden seikkojen vaikutusta kääntäjän valitsemaan käänösstrategiaan ja käänöstyyliin. Minun mielestäni jokaisen kääntäjän kohdalla todennäköisemmin alkuteoksesta ja kohdelukijakunnasta riippuen vaihtelee ensisijaisesti käänösstrategia, kun taas itse tyyli säilyy pääasiassa samana. Koska strategian kääntäjä valitsee aina jokaisen käänöstyön yhteydessä erikseen, mutta tyyli on jokaisella kääntäjällä oma, joka määräytyy jokaisen kääntäjän persoonan mukaan. Se on ikään kuin kääntäjän ”käsiala”.

2.3. Uudelleenkääntäminen

Kun aika kuluu, herää kysymys kaunokirjallisen teoksen uudelleenkääntämisestä. Mitkä seikat vaikuttavat siihen, onko tarvetta tehdä uusi käännös vai ei? Näitä seikkoja on useita. Yhtenä tärkeimmistä näkisin kielen muutoksen. Käännös, joka oli tehty 1900-luvun alussa ei välttämättä tunnu lukijan näkökulmasta enää luontevalta tekstiltä 2000-luvun alussa. Itse kirjoitin kandintyöni käännöksen vanhenemisesta. Tutkimusmateriaalina käytin Reino Silvannon ja Juhani Konkan suomennosta Ilja Ilfin ja Evgeni Petrovin romaanista *Kaksitoista tuolia* (1946). Perehdyin työssäni juuri käännöstekstin kieliasuun ja sen muotoon. Tutkimuksessani vertailin suomennoksessa käytettyjä lauseenrakenteita tänä päivänä käytettäviin muotoihin. Samankaltaista vertailevaa tutkimusta kuvaa Sari Eskola (2005) omassa tutkimuksessaan *Lauseenrakenteiden käytön piirteitä suomennetussa kaunokirjallisuudessa*. Siinä Eskola luo kuvioita, joiden avulla hän vertailee eri lauseenrakenteiden käyttöä suomeksi kirjoitetuissa ja suomennetuissa teksteissä (Eskola 2005, 225). Hän vertailee, miten eri kielistä tehdyt käännösratkaisut eroavat toisistaan ja suoraan suomeksi kirjoitetuista kaunokirjallisista teksteistä. Toisaalta minä tutkin myös erillisten sanojen käyttöä. Silvannon ja Konkan suomennoksessa käytettiin esimerkiksi paljon sellaisia sanoja ja ilmaisuja, jotka eivät nykyaikana ole enää käytössä. Esimerkiksi voidaan ottaa sana *afääri*, jota Silvanto ja Konkka käyttivät. Tänä päivänä harvemmin törmää tuohon sanaan. Siksi sitä voidaankin pitää vanhentuneena. Onkin parempi käyttää päivitetyssä käännöksessä ilmaisua, joka vastaa tarkemmin nykyaikana käytettävää muotoa. Tässä tapauksessa se voisi olla sana *diili* tai vaikkapa *keissi*. Kääntäjän on pohdittava myös näitä kysymyksiä, tarkisteltava eri sanavalintoja ja etsittävä niille nykyaikaisia vaihtoehtoja. Koska vanhentunut sanasto ei välttämättä kiinnitä uuden sukupolven lukijan mielenkiintoa. Tästä johtuen suomennos ei ole nykyään luontevaa lukemista, kun suomalainen lukija joutuu miettimään, mitä kulloinen sana tai ilmaisu tarkoittaa. Siitäkin huolimatta, että se on kirjoitettu suomen kielellä. Kun taas vastaavasti alkuperäinen, venäjänkielinen teos ei ole tähän päivään mennessä menettänyt kieliasultaan tai kerronnalliselta muodoltaan ajankohtaisuuttaan. Ja kun kyseessä on satiiri ja

veijariromaani, niin mielestäni oli aivan selvää, että kyseinen suomennos on vanhentunut ja vaatii päivityksen.

Seuraavaksi nostaisin esiin historiallisen ja ideologisen kontekstin merkitystä. Käännös, joka oli tehty määrätyn ideologian tai poliittisen tilanteen aikana, saattaa olla vajavainen, epätäydellinen, koska siinä on voitu poistaa jotain tai jättää mainitsematta jotain alkuperäisestä teoksesta, koska se ei sopinut siihen aikaan vallitseviin yhteiskunnallisiin normeihin. Sillä ei aina välttämättä ole mitään radikaalia merkitystä itse teoksen sisältöön, mutta siitä huolimatta, jos ja kun tilanne muuttuu ja asian voi korjata, niin on lukijankin kannalta hyvä asia, jos tämä epäkohta korjataan. Tosin tässä voi olla myös päinvastainen vaikutus. Se, mikä oli suomennettu joskus muutamia kymmeniä vuosia sitten, ei enää sovi tämän päivän realiteetteihin. Toisin sanoen, on täysin mahdollista, että joudutaan tekemään jostain teoksesta uusi käännös, koska edellisissä versioissa on käytetty joitain termejä tai ilmaisuja, jotka nykypäivänä koetaan rasistisiksi tai muuten loukkaaviksi. Itse en henkilökohtaisesti täysin allekirjoita tämän tyyppistä lähestymistapaa, koska jokainen teos on kirjoitettu omana aikana ja heijastaa oman aikansa näkemyksiä ja normeja. Jos niitä ruvetaan jälkikäteen silottelemaan tai muokkaamaan muutoin, onko se silloin enää sama teos, kuin mikä se alun perin oli? Ja voidaanko omien moraalisten tai ideologisten näkemysten pohjalta lähteä muuttamaan kirjailijan alkuperäistä tekstiä? Nämä ovat mielestäni ikuisia kysymyksiä, joita myös kääntäjän on mietittävä omassa työssään. Hänen on analysoitava käännettävän tekstin ilmaisumuotoja ja pohdittava, ovatko ne sopivia suoraan käännettäviksi tänä päivänä vai pitääkö käännösversioon tehdä joitakin muutoksia, jotka vastaavat paremmin tämän päivän normeja ja vaatimuksia. Oma lähtökohtani on se, jos omat näkemykseni eivät mahdollista kääntämään teosta sellaisena kun se on kirjoitettu, muuttamatta joitain, mahdollisesti oleellisia asioita kirjailijan tekstissä, jotka muokattuna voivat muuttaa alkuperäisen tekstin dynamiikkaa tai ”henkeä”, niin mieluummin jätän kokonaan kääntämättä.

Hieman samankaltainen tilanne voi olla lähde- ja kohdekulttuurin välisten suhteiden kanssa. Yhtenä seikkana, joka johtaa jonkin kaunokirjallisen teoksen uudelleen

kääntämiseen, on kustantajan päätös. Tähän voi olla monta eri syytä. Koska työssäni käsittelen 1920–1930-luvun neuvostosatiiria, tämä kysymys herättää kiinnostusta. Jos Neuvostoliiton aikana suomalaiset kustantajat eivät halunneet poliittisista syistä painaa sellaisia teoksia, joissa naurettiin Neuvostoliiton kustannuksella, voisi kuvitella, että Neuvostoliiton romahdettua 1991 olisi löytynyt kiinnostusta tällaisten teosten julkaisulle. Jostain syystä tätä ei tapahtunut (Koskinen & Paloposki 2015, 214). Kääntäjä voi myös ottaa yhteyttä, jos se vain on mahdollista, alkuperäistekstin kirjoittajaan ja kysyä häneltä, mitä mieltä hän on tällaisesta hänen tekstinsä muokkaamisesta.

Miten kääntäjän on valmistauduttava mahdollisen uuden käännöksen tekemiseen? Ensinnäkin, on tutustuttava alkuperäiseen teokseen ja analysoitava sitä tämän päivän valossa. Sitten on tutustuttava aikaisempiin käännöksiin. Verrattava niitä toisiinsa ja analysoitava, mitä eroavaisuuksia niissä on, mikä on niiden kielirakenne, tyyli, rytmitys. Ovatko ne kuinka uskollisia tai vapaita suhteessa alkutekstiin. Ovatko ne vieraannuttavia tai kotouttavia. Mitä poistoja on tehty ja minkä tyyppisiä. Tähänkin löytyy ratkaisu käännöskirjallisuuden tutkimisesta. Kääntäjä pohtii syitä, mitkä ovat johtaneet poistoihin, ovatko ne mahdollisesti ideologisia. Mikä on muuttunut ja miten tänä päivänä voi kääntää kyseisen teoksen ottaen huomioon yllä mainitut seikat ja miten ne voi korjata. Näitä menetelmiä tutkimalla ja vertailemalla voi kääntäjä havainnollistaa ja selvittää, millaisia käännösstrategioita kukin suomentaja on työssään käyttänyt ja millaisiin ratkaisuihin he ovat päätyneet ja miksi. Tällaista tutkimustietoa voi myöhemmin kääntäjä hyödyntää omaa käännösprosessia valmistellessa. Aina kannattaa hyödyntää myös edellisten kääntäjien kokemusta. Kannattaa myös huomioida, miten tänä päivänä yhteiskunta suhtautuu teokseen, jonka kääntäjä aikoo kääntää. Sillä jotkut teokset, jotka alun perin nähtiin esimerkiksi lasten kirjallisuutena, ovat tänä päivänä yhtä lailla aikuisten lukemista, kuten jo mainittu Lewis Carrollin *Liisa ihmemaassa*. Tai romaani, joka alun perin luokiteltiin satiiriksi, mielletään nykyään seikkailuromaaniksi, kuten Jonathan Swiftin *Gulliverin retket*. Voidaankin todeta, että uudet käännökset eivät missään nimessä syrjäytä vanhoja, jo olemassa olevia käännöksiä, vaan luovat uusia tulkintoja ja uusia, kielellisesti korjattuja painoksia (Koskinen & Paloposki 2015,

129). Tämä tarkoittaa sitä, että on enemmän käännöksiä, joita voidaan tutkia ja sitä kautta kehittää kaunokirjallisuuden kääntämistä. Näistä kaunokirjallisuuden kääntämistä koskevista tutkimuksista on kääntäjälle paljon hyötyä, kun hän aloittaa oman käännösprosessinsa, jotta tuleva käännös vastaa myös kohdeyleisön odotuksia. Tämän jälkeen voi ruveta pohtimaan omaa käännösstrategiaansa.

2.4. Satiiri kaunokirjallisuuden keinona

Satiiri on pääasiassa kirjallinen tyylikeino, joka tarkoittaa jonkin aiheen käsittelyä niin, että se näyttää naurettavalta. Satiiri on pilkka, iva, kirjallisuudenlaji tai esitystapa, jonka kärki kohdistuu yksilön tai yhteiskunnan paheisiin, heikkouksiin ja narrimaisuuksiin. Satiirissa saatetaan kohde – henkilö, yhteiskuntaluokka, instituutio, kansakunta, jopa ihmiskunta – naurun alaiseksi, halveksituksi tai vihatuksi. Yleensä satiirikko pyrkii ottamaan kohteikseen asioita tai henkilöitä, jotka ovat laajemminkin edustavia. (Hosiaislouma 2003, 825).

Satiiri ei välttämättä ole aina hauskaa, sillä satiiri pyrkii pelkän huvittamisen sijasta esittämään myös kritiikkiä ja ottamaan kantaa. Satiirin päätarkoitus onkin usein komiikan sijaan pikemminkin poliittinen, sosiaalinen tai moraalinen (fi.wikipedia.org/wiki/Satiiri 7.5.2020). Satiirista teosta läpäisee kriittinen, pilkallinen tai aggressiivinen asenne (Kivistö 2007, 9). Toisin kuin huumori, jossa tarinan hauskuus on yleensä hyväntuulista ja leikkisää, satiiri ei tunne myötätuntoa satiirin kohteen suhteen, vaan osoitetaan kohteen naurettavuus suoraan, ilman hyväntahtoisuutta tai myötäelämisen signaaleja (Kivistö 2007, 9).

Satiirin eri elementtejä ovat 1) aggressio, jossa satiirin kohdetta pilkataan, 2) peli (elämä on peliä), 3) nauru, jossa naurun avulla käsitellään dramaattisia ja jopa traagisia asioita ja 4) tuomitseminen, jossa satiirillista kritiikkiä käytetään ikään kuin aseena.

Satiirin tyylimuotoja ovat:

- farssi, eli kevyt komedia, jossa käytetään usein karkeata ja irvokasta huumoria;
- burleski ja travesti, joissa burleskissa ”ylevä” esitetään ”alhaisen” kautta ja travestissa päinvastoin, ”alhaista” ikään kuin ylistetään;
- groteski, vääristynyt, ruma, luonnoton, jossa pyritään esittämään ihmisten ongelmat moniulotteisesti kontrastien kautta;
- parodia, jossa tietoisesti imitoidaan kohteen puhetapaa, käytöstä tai muuta kohteen persoonallisuuden piirrettä satiirisin tai muuten humoristisin keinoin;
- alluusio, joka tarkoittaa vitsiä tai vihjailua ja antaa teokselle lisäväriä tuomalla siihen uusia merkityksiä ja assosiaatioita;
- ironia, joka perustuu esitetyn ja tosiasiasa tarkoitetun, pintavaikutelman ja todellisuuden väliselle ristiriidalle (Pankakoski 2007, 234–243).

2.5. Neuvostosatiiri

1900-luvun alku oli Venäjällä murrosten ja kohtalon aikaa. Japanin sota ja sen seurauksena puhjennut ensimmäinen vallankumous vuonna 1905 vaati keisaria myöntymään uudistuksiin. Tilanne rauhoittui ja vuosi 1913 elettiin vahvaa taloudellista nousukautta. Kesällä 1914 kuitenkin puhkesi maailmansota. Sodan pitkittyessä ilmenivät Venäjän heikkoudet niin rintamalla kuin selustassakin. Suuret miestappiot rintamalla ja huonot elinolot selustassa johtivat vähitellen kansan tyytymättömyyteen, mikä puolestaan johti mielenosoituksiin, jotka lopulta kasvoivat uuteen vallankumoukseen. Keisari luopui vallasta. Uusi, väliaikainen hallitus ei pystynyt ratkaisemaan kaikkia ongelmia. Seurasi taas yksi vallankumous, joka muutti Venäjän historian.

Bolsevikkien valtaantulon jälkeen seuranneen kansalaissodan seurauksena entisen Venäjän imperiumin raunioille perustettiin vuoden 1922 joulukuussa uusi valtio – Neuvostoliitto. Alkoi uusi aikakausi. Yhteiskuntajärjestelmää muutettiin. Syntyi uusi, sosialistinen neuvostoyhteiskunta. Uuden systeemin mukana syntyi myös

uudenlainen kulttuuri – neuvostokulttuuri. Samalla syntyi myös uusi satiirin muoto, neuvostosatiiri.

Neuvostosysteemi pyrki kitkemään vanhat perinteet ja luomaan niiden tilalle uudenlaisen elämäntyylin. Siitä huolimatta kotiloissa, piilossa julkisuudelta, ihmiset elivät vanhojen perinteiden mukaan ja vaalivat vanhoja tapoja. Samaan aikaan kukoisti byrokratia, joka johtui välinpitämättömyydestä sekä oman edun etsimisestä ja jota pyrittiin peittämään ideologialla ja virallisilla ismeillä.

Muutama vuosi vallankumouksen jälkeen alkoivat ilmestyä ensimmäiset neuvostoliittolaiset satiiriset julkaisut. Aluksi ne olivat enimmäkseen lehtiä, kuten *Begemot*, *Smehač* sekä *Zemlja i fabrika*. Tuon ajan kaksi satiirin pääaihetta olivat byrokratia ja perhe-elämä. Tunnetuimpia satiiria käyttäneitä kirjailijoita olivat Mihail Zoštšenko, Vjačeslav Šiškov, Vasilij Lebedev-Kumač, Valentin Kataev, Ilja Ilf ja Evgeni Petrov sekä Mihail Koltsov.

Vasilij Lebedev-Kumač ja Valentin Kataev kirjoittivat pääasiassa kaupunkilaisten poroporvarillisuudesta ja byrokratiasta, Mihail Zoštšenko taas yhteiskuntaelämän kulmakivistä, kuten joukkoliikenteessä ilmenevistä ongelmista, pontikankeitosta, NEPin ongelmista sekä ihmissuhteista yhteisasumuksissa, kommunalkoissa.

1920-luvulta neuvostosatiiri alkaa kehittyä kaikilla kirjallisuuden aloilla. Kyseisenä aikakautena yleistyi yhteiskunnallis-poliittinen analyysi, joka ei pelkästään kuvannut vallitsevia epäkohtia, kuten aikaisemmin humoristisissa teoksissa oli tapana, vaan myös perehtyi näiden epäkohtien ytimeen, alettiin esittämään karikatyyriä, jossa oli aimo annos groteskia (Eršov 1973, 31).

Yksi neuvostosatiirin muoto oli epigrammi tai komparuno. Epigrammi on lyhyt runo, jossa on lopussa terävä pisto, tai lakoninen tai kiusoitteleva toteamus. Epigrammit ovat hyvä osoitus runouden voimasta oivallusten ja sukkeluuksien esittämisestä. (fi.wikipedia.org/wiki/Epigrammi 7.5.2020). 1920-luvulla epigrammi muuttui Eršovin mukaan poliittiseksi aseeksi. Epigrammeja julkaistiin lehtien palstoilla.

Melkein jokainen negatiivinen poliittinen tai sosiaalinen tapahtuma tuli ihmisten tietoon epigrammin muodossa. Tärkeä rooli neuvostoeppigrammien kehityksessä oli Demian Bednyillä, jonka teräviä epigrammeja julkaistiin monissa lehdissä.

Eršov (1977, 25) pitää epigrammia, varsinkin satiirista, sanallisena kaksintaistelun muotona, sinä jalona, tyylikkäänä ja vastustamattomana tapana selvittää välit vastustajan kanssa, jota tuskin koskaan menetetään koska siihen toisin kun fyysisen välienselvittelyn muotoihin ei kohdistu henkistä tai moraalista painetta (Eršov 1977, 25).

Pakina on lyhyt, kevyehkö ja huvittava kirjoitus, joka yleensä ilmestyy vakiopaikalla sanoma- tai aikakauslehdessä. Pakina on usein ajankohtainen mielipideteksti (fi.wikipedia.org/wiki/Pakina 7.5.2020). Venäläisessä kulttuurissa pakinalla on hieman eri merkitys kuin suomalaisessa kulttuurissa. Venäjällä pakinaa käytettiin satiirisena ilmaisuna jo 1800-luvun alkupuoliskolla. Kuten Eršov toteaa:

1830-luvun alkupuoliskolla Teleskop – lehden sivuilla julkaistiin Feofilakt Kosičkinin hassulla nimimerkillä kaunokirjallisia kriittisiä pakinoita. Siten A. S. Puškin hausalla ja piikittelevällä ironialla teki selvää kaunokirjallista – poliittisista vastustajistaan, F. B. Bulgarinista ja N. I. Grečenistä. (Eršov 1977, 96, suomennos Maksim Nikiforov)

Vallankumouksen jälkeen Neuvosto-Venäjällä koittivat uudet ajat ja sen mukanaan tuomat uuden ajan vaatimukset. Pakinoita julkaistiin mm. Pravdassa ja Izvestijassa. Tärkeimpiä satiirin ja pilkan kohteita olivat valkokenraalit, Antanta, eli Ympärysvallat, porvaripoliitikot ja opposition johtajat. Jokapäiväisen elämän nurjapuolista osansa saivat sellaiset ilmiöt, joissa nähtiin olevan uuden elämänmuodon vastustamista tai sabotointia.

1920-luvulla pakinoista muodostui eräänlainen matkakertomusten laji, jossa pakinoitsija kiersi Venäjää ja kirjoitti omista havainnoistaan. Toimittajan materiaalista pakina erottui siten, että jos toimittaja kirjoittaa aiheesta yleisellä tasolla, ottaen huomioon koko kuvan ja antaen lukijalle informatiivista tietoa tapahtumista, pakinoitsija valitsi jonkin konkreettisen, usein negatiivisen aiheen ja

pureutui siihen, kertomalla lukijalle ongelman ytimen ja etsien syyllisiä.

Tämän tyylin näkyvimpiin kirjoittajiin kuului Koltsov. Hänen kokoelman toisessa osassa, jonka nimi oli *Suuri riista* (*Крупная дичь*, 1928), oli koottu hänen tärkeimmät Venäjän sisäisiä ongelmia käsittelevät pakinat. Nidoksen lopussa on lähes jokaista pakinaa koskevat loppusanat, joissa kerrotaan, mikä oli Koltsovin pakinoiden sankarien kohtalo sen jälkeen kun kyseinen pakina oli julkaistu.

1920-luvun loppupuolella pakina saa uusia piirteitä. Pakinalla ei enää pyritä vain osoittamaan ongelmaa ja etsimään syyllisiä, vaan satiirin ja vastakkainasettelun keinoin halutaan lukijan kehittävän oman mielipiteensä tilanteesta.

Tosiseikka siirtyy kaunokirjallisessa pakinassa taustalle. Paljastavan informaation, kuten oli pienoispakinassa, tilalle tulee satiirisen tyypittelyn taito. Tällaisen teoksen kirjoittaja ei ainoastaan arvostele määrättyä seikkaa, vaan todellisten tapahtumien vastakkainasettelun ja kuvauksen keinoin pakottaa lukijan tapahtumien vaatimaan ajatteluun ja luomaan oma mielipiteensä kerrottuun. (Eršov 1977, 122, suomennos Maksim Nikiforov).

Samaan aikaan Neuvostoliitossa elettiin runouden nousukautta. Tässä yhteydessä kehittyi myös runollinen pakina. Tämän pakinan lajin uranuurtajiin kuului Demjan Bednyi.

Yksi satiirin tärkeimmistä muodoista Neuvostoliitossa oli satiirinen novelli. Novelli on kirjallinen proosateos, joka esittää jonkin tapahtumasarjan tai tilanteen tiiviissä muodossa (fi.wikipedia.org/wiki/Novelli 7.5.2020). Eršov in mukaan neuvostoliittolaisen satiirisen novellin kehittyminen alkoi sellaisten kaunokirjallisten lajien, kuten pienoispakina, pakina ja satiirinen kuvaus tutkimisella (Eršov 1977, 164). 1920-luvulla Neuvostoliitossa ilmestyi satoja satiirisia julkaisuja. Aikakauden näkyvimpiin novellisteihin kuuluivat Zoštšenko, Šiškov, Zorič sekä Lebedev – Kumač.

Kuten Eršov kirjoittaa, kyseisen aikakauden antisankari on staattinen, hän ei niinkään

toimi itse, sisältä päin näyttäen olemuksensa, vaan esittelee yhteiskuntaluokkansa tai säätynsä paheita (Eršov 1973, 30).

Perehtyen uuteen historialliseen todellisuuteen neuvostoliittolainen humoristinen satiirinovelli tukeutui rikkaaseen kansallisperinteeseen. Menneen ajan perinnössä, jonka neuvostosatiirin piti selvittää ja kriittisesti muokata, 1920-luvulla esille nousivat kolme päälinjaa. Ensinnäkin linja oli kansanperinteinen, jonka juuret olivat anekdootissa, kansallislegendoissa ja satiirisessa tarustossa; toinen linja ammensi klassisesta kaunokirjallisuudesta (Gogolista Tšehoviin); ja kolmanneksi huumori syntyi satiirista (Eršov, 1973, 30).

Suurin osa 1920-luvun kirjailijoista käytti tuotannossaan jokaista näistä kansallisperinteen ilmenemismuodoista. Zoštšenkokin ammensi jokaisesta, vaikka hänelle läheisin oli gogolilais-tšehovilainen linja. Eršovin mukaan satiirisessa novellissa sankarit ovat vähemmän karkeita ja hiomattomia kuin humoristisessa novellissa. Kirjoittajaa kiinnostaa ensisijaisesti henkinen maailma, ulkopuolisesti sivistyneen, mutta siitäkin huolimatta olemukseltaan epämiellyttävän poroporvarin ajatusmaailma (Eršov 1973, 35).

Eräänä ensimmäisistä neuvostoliittolaisista satiirisista romaaneista voidaan pitää Erenburgin romaania *Julio Jureniton ja hänen oppilaidensa ihmeelliset seikkailut* (*Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников*), vuodelta 1921. Siinä kirjailija ivalliseen tyyliin ennusti länsimaisen elämäntyylin rappiota ja tuhoa. Monet neuvostosatiirikot aina 1920-luvun loppuun asti kirjoittivat samasta aiheesta, esimerkiksi Slezkin (1925) teoksessaan *Kuka viimeksi nauraa* (*Кто смеется последним*), ja Nikulin (1928), teoksessaan *Salaisuuksien myyjät* (*Продавцы тайн*).

Toiset kirjailijat, kuten Belyi (1926), teoksissaan *Moskovalainen hupsu* (*Московский чудак*), ja *Moskova iskun alla* (*Москва под ударом*), pureutuivat satiirin keinoin neuvostoyhteiskunnan ongelmiin, kuten poroporvarillisuuteen. Näiden romaanien suosio olikin suuri, koska ne kertoivat jokaista neuvostoihmistä lähellä olevista asioista.

1920-luvun loppuun mennessä neuvostosatiiri oli kehittynyt kokonaisuudessaan omaksi kirjallisuuden lajiksi, siitä huolimatta Eršov (1977), kirjoittaa:

Silti ei voida sanoa, että neuvostoajan satiiri olisi tuonut mitään taiteellisia mullistuksia, tuonut ”vallankumouksellisia muutoksia” itse satiiristen tyyllilajien rakenteisiin. Pääpiirteiltään uudistukset ja muutokset heijastivat entisaikojen klassillisen taiteen istuttamaa ja kehitettyä potentiaalia. Tässä on satiirin sosiaalisen piirin leviäminen, jolloin kaikista yhteiskuntakerroksista tulee kriittisen analyysin kohteita. Tässä on intensiivisyydessään ja massiivisuudessaan ennenäkemätön kirjailijan tunkeutuminen kansanmurteiden piiriin, joka johti myöhemmin kaunokirjallisen kielen ja tyylin kansanomaistumiseen. Kaiken lisäksi meidän satiirikirjallisuutemme vei päätökseen tai kulutti loppuun joidenkin yleismaailmallisten aiheiden kehityksen (säästäminen ja kuluttaminen; henkilökuva, jonka aikanaan kehitti veijariromaani; ”tarpeettoman ihmisen” ongelma), nostaen samalla esille uudet elämän osa-alueet. (Eršov 1977, 18, suomennos Maksim Nikiforov).

Neuvostosatiiri siis ikään kuin toi uusia satiirin aiheita sitä mukaan, kun uutta valtiota rakennettiin. Uuden elämän uudet realiteetit avartavat satiirin aihepiiriä kokonaisuudessaan.

2.6. Neuvostosatiirin kääntäjälle asettamat ongelmat

Neuvostoliiton historia voidaan jakaa useaan aikajaksoon. Ensimmäisenä voidaan pitää aikaa ennen toista maailmansotaa, 1920-luvun alusta 1940-luvun alkuun. Toinen ajanjakso alkoi toisen maailmansodan jälkeen 1945 ja jatkui Stalinin kuolemaan saakka vuonna 1953. Tämän jälkeen Neuvostoliitossa koitti niin sanottu suojasään aikakausi, joka kesti 1960-luvun puoliväliin saakka. Brežnevin tultua valtaan Neuvostoliitto vaipui pysähtyneisyyden kauteen, joka vuorostaan kesti Brežnevin kuolemaan vuonna 1982. Vuonna 1985 Mihail Gorbatšov julisti perestroikan ja avoimuuden kauden. Vuoden 1991 joulukuussa Neuvostoliitto hajosi.

Samalla tavalla jakautuu myös neuvostosatiiri eri aikakausiin. Joka aikakaudella oli omat erityispiirteensä, jotka vaikuttivat muun muassa satiirin aiheisiin. Koko neuvostoajan satiirin käsitteleminen on liian suuri ja vaativa työ, siksi tutkimuksessani perehdyn Neuvostoliiton alkukauden, 1920–30-luvun vaihteen

satiiriin. Se oli aika, jolloin vallankumouksien ja sotien runtelema maa alkoi pikkuhiljaa nousta jaloilleen ja jolloin neuvostosysteemi alkoi saamaan omat poliittiset ja sosiaaliset piirteensä. Kuitenkin siihen aikaan oli vielä paljon ihmisiä, jotka muistivat, mitä elämä oli ennen vallankumousta, keisarin Venäjän aikaan. Heillä oli mahdollisuus verrata vanhaa elämää uuteen. 1920-luvun Neuvostoliitossa oli myös eri aikakausia. Oli uusi talouspolitiikka (NEP), jonka piti parantaa ihmisten elintasoja ja valtion taloustilannetta. 1920-luvun lopussa aloitettiin maatalouden kollektivisointi. Se oli Neuvostoliiton alkuaikaa ja samalla aika, joka on kauimpana meidän ajastamme. Siksi se on erityisen haasteellista kääntäjälle. 1920-luvulla ilmestyneitä neuvostoteoksia kääntävän on perehdyttävä kyseisen ajanjakson erityispiirteisiin, ymmärrettävä, mitä se aika oli Neuvostoliiton historiassa. Tämä auttaa kääntäjää huomaamaan ja erottamaan tekstistä ne kohdat ja aiheet, joita kyseisen ajan satiiri nosti esille ja joita se pilkkasi.

Yhtenä satiirin kohteena oli niin sanottu *puhevika* (косноязычие). Tämän ilmiön juuret ovat vallankumouksen jälkeisen sosiaalisen politiikan kehityksessä. Kun keisarin ajan sääty-yhteisö lakkautettiin, suuri joukko tavallisen rahvaan edustajia sai mahdollisuuden koulutukseen. Marina Stolarin (2011, 12) mukaan tämä yhteiskunnallinen muutos teki mahdolliseksi myös tavallisten ihmisten sosiaalisen aseman muuttumisen. Kaikesta tästä huolimatta näiden ihmisten puhekieli säilytti ne ominaisuudet, joiden perusteella ilmeni heidän sosiaalinen lähtökohtansa. Korkeille viroille tuli ihmisiä, jotka puhuivat niin sanotusti maalaisittain. Tämä ilmiö oli erityisen ilmeinen juuri Neuvostoliiton alkuaikoina. Vaikka tämä ilmiö ei sinänsä ole välttämättä aivan neuvostosysteemille ominainen, sillä esimerkiksi englantilaisten cockney-murretta voidaan pitää samankaltaisena. Neuvostosysteemin puhevikaisuudessa oli se ominaisuuspiirre, että siinä oli mukana myös ideologinen osuus. Virkailija, joka puhui muuten viallista maalaiskieltä mutta käytti puheessaan niin sanottuja ideologisesti oikeita viisaita sanoja, oli lukeneiden aikalaistensa silmissä melko hassunkurinen tapaus. Toisin sanoen puhekielestä näki heti, mihin yhteiskuntaluokkaan puhuja kuului. Oliko hän ”vanhan” ajan edustaja vai niitä, jotka onnistuivat raivaamaan tiensä yhteiskunnan pohjalta (Stoljar 2011, 22). Siksi kääntäjän on osattava huomata teoksen henkilöiden puhetyylin erikoisuudet ja

erottaa ne tekstissä.

Usein satiirin kohteena on käytetty myös asumisjärjestystä. Neuvostoliiton alkuvaiheessa, kun ihmiset muuttivat maalta kaupunkiin, kaikille ei riittänyt asuntoja. Siksi valtionjohto päätti tiivistää niiden perheiden asumista, jotka asuivat suurissa, useita huoneita käsittävissä asunnoissa. Ilmeistä on, että nämä perheet kuuluivat hyvin toimeen tulevaan ryhmään, toisin sanoen, olivat rikkaita ja siten edustivat ”vanhaa” aikaa, jonka piti poistua uuden, tavallisten ihmisten ajan tieltä. Siten tällaisilla toimilla oli myös poliittinen sekä ideologinen tarkoitus. Tämä johti lopulta siihen, että samassa suuressa asunnossa, joka aikaisemmin kuului yhdelle perheelle, saattoi asua saman aikaisesti useita perheitä, jotka olivat täysin vieraita toisilleen. Näin syntyi kommunalka-ilmiö. Tästä ilmiöstä kirjoitettiin paljon, varsinkin 1920–30-luvuilla. Muun muassa Ilja Ilf, Evgeni Petrov ja Mihail Zoštšenko käsittelivät aihetta useissa teoksissaan. Kääntäjän olisi hyvä tutustua kyseiseen ilmiöön ja siihen, mitä siitä on yleensä kirjoitettu neuvostokirjallisuudessa.

Yhtenä satiirin aiheena Neuvostoliiton eri aikoina oli tavarahan puute (дефицит). Koska Neuvostoliitossa koko sen olemassaolon aikana oli jatkuvasti pulaa joko perustarvikkeista tai elintarvikkeista, syntyi oma mustanpörssin kauppa, josta saattoi hankkia tarpeen vaatiessa tarvikkeita, joita ei normaalisti ollut saatavilla. Erilaiset keplottelijat käyttivät tilannetta hyväkseen. Aihe oli yksi niistä, joiden kustannuksella satiirikot tekivät pilaa läpi koko neuvostoaajan.

Neuvostosatiireissa pilkattiin myös sellaisia ilmiöitä ja henkilöhahmoja, jotka ovat satiirin kohteena jokaisena ajankohtana ja maailman joka kolkassa. Sellainen on esimerkiksi romaanin *Kaksitoista tuolia* luvussa 22 esiintyvä *Kannibaali Ella* (Элочка Людоедка), insinöörin vaimo, joka lukee juorulehdistä amerikkalaisesta miljöönäärin vaimosta ja haluaa olla tämän veroinen. Siitä alkaa Ellan kamppailu miljöönäärin vaimoa vastaan. Ella kuluttaa kaikki miehensä tienaat rahat halpoihin kankaisiin ja muuhun rihkamaan päästäkseen edes hieman lähemmäksi tavoitettaan – elää omaa amerikkalaista unelmaa.

Ellan koko olemus on karikatyyrimäinen, korostetun yksinkertainen ja turhamainen. Mutta koska tällaisten henkilökuvien kuvaus on satiireissa yleisesti kärjistävä ja kohteen naurettavia puolia liioitellaan pilkallisesti (Kivistö 2007, 10), se ei ole millään tavalla sidoksissa nimenomaan 1920–30-luvun Neuvostoliiton todellisuuteen. Tällaiset henkilöhahmot ja heidän tarinansa kyseisen ajankohdan neuvostosatiirissa eivät vaadi kääntäjältä erityistä tutustumista ja perehtymistä sen ajan Neuvostoliiton oloihin. Siksi en käsittele tämän tyyppistä satiiria työssäni.

Tässä tutkielmassa tarkastelen lähemmin sellaisia satiirin ilmenemismuotoja, kuten vanhan ja uuden ajan vastakkainasettelu, sankarimyytit, yhteiskunnan militarisointi ja sitä, miten yhteiskunta pyrkii valvomaan kansalaisiaan. Toisin sanoen keskityn sellaiseen satiiriin, joka vaatii kääntäjältä ajankohtaan perehtymistä ja taustatyötä, joka auttaa kääntäjää huomaamaan ne neuvostosysteemille ominaiset satiirin piirteet ja kääntämään ne parhaimman mukaan. Analyysissä perehdyn tarkemmin näihin aiheisiin ja käännösesimerkkien avulla esitän, mitä haasteita nämä aiheet erityisesti asettavat kääntäjälle ja miten kääntäjä voi nämä haasteet ratkaista.

3. AINEISTO

1920-luvun Neuvostoliitto eli murroksen aikaa. Ensimmäinen maailmansota ja kaksi vallankumousta olivat vaatineet veronsa. Maa oli jakautunut. Monet olivat menettäneet kaiken omaisuutensa historian myllerryksessä, toiset taas uskoivat vihdoinkin paremman ajan koittaneen.

Myös kulttuurielämässä elettiin uusia aikoja. Uudet kulttuurivaikuttajat nousivat vanhojen tilalle. Tämä oli sitä aikaa, jolloin tuntui, että kaikki on mahdollista. Ja vaikka yhteiskunta olikin jo menossa kohti uusia koettelemuksia, kirjailijoilla oli vielä mahdollisuus puuttua yhteiskunnan kipeisiin epäkohtiin.

Ilja Ilf ja Evgenij Petrov tutustuivat vuonna 1925 ja heidän yhteistyönsä alkoi vuonna 1926. Aluksi he työskentelivät 1920-luvulla ilmestyneessä satiirilehdessä *Smehač*, johon he aluksi kirjoittivat pakinoita ja tekstejä pilakuviin. Myöhemmin he siirtyivät muokkaamaan tekstejä *Gudok*-lehteen. Heidän yhteistyönsä jatkui läpi 1920–30-lukujen, ja sen aikana he kirjoittivat useita romaaneja, novelleja sekä pienoismaaaneja. 1935–1936 he matkustivat läpi Yhdysvaltojen ja julkaisivat muistiinpanojen ja havaintojen pohjalta vuonna 1937 kirjan *Одноэтажная Америка*, jonka Mika Rassi suomensi vuonna 2013 nimellä *Yksikerroksinen Amerika*.

Ilfin ja Petrovin romaanit *Двенадцать стульев* ja *Золотой теленок* (*Kaksitoista tuolia* ja *Kultainen vasikka*) ilmestyivät Neuvostoliitossa vuosina 1927 ja 1931 ja niitä pidetään kirjailijoiden keskeisimpinä ja tärkeimpinä teoksina. Tuohon aikaan Neuvostoliitossa oli vielä voimassa uusi talouspolitiikka eli NEP. Ihmisillä oli mahdollisuus perustaa oma yritys ja toimia yksityisyrittäjinä. Toisaalta nämä pienyritykset usein nähtiin ainoastaan mahdollisuutena tienata helppoa rahaa. Joka puolella rehotti korruptio. Tätä tilannetta käyttivät hyväkseen monenlaiset huijarit, jotka kiersivät suurta maata etsimässä onneaan. Tätä aikaa voidaankin kutsua onnenonkijoiden kulta-ajaksi.

Näissä kahdessa romaanissa kerrotaan erään tällaisen onnenonkijan seikkailuista. Mutta ne eivät ole pelkästään seikkailu- tai veijariromaneja vaan myös satiiria kyseisen ajan epäkohdista.

Romaaneja *Kaksitoista tuolia* ja *Kultainen vasikka* voidaan pitää kokonaisvaltaisina satiireina, siis sellaisina, jotka käsittelevät koko yhteiskuntaa, sen instituutioita, yhteiskuntaluokkia ja ihmisiä. Siksi venäläisille ja varsinkin neuvostoliittolaisille ihmisille nämä romaanit ovat klassikoita. Ensinnäkin siksi, että romaanit kertovat tosielämästä. Niissä kerrotaan asioista, jotka kaikki tietävät mutta joista puhuminen 1920-luvun Neuvostoliitossa ei ollut suotavaa. Toiseksi romaanit ansaitsevat klassikon aseman niiden elävän ja ihmisläheisen kielen ansiosta, joka itse asiassa tekikin nämä romaanit kuolemattomiksi.

Romaanit *Kaksitoista tuolia* ja *Kultainen vasikka* on kirjoitettu neuvostoliittolaiselle lukijalle. Tämä on tärkeä seikka, sillä kirjoittajat olettivat, että lukija tietää kaikki pienimmätkin yksityiskohdat, joita tarinassa ilmenee. Sellaiselle lukijalle, joka ei tunne Neuvostoliiton oloja, jotkut asiat romaaneissa saattavat vaikuttaa oudoilta.

3.1. *Kaksitoista tuolia*

Romaanin tarina alkaa siitä, että rauhallista ja syrjäytynyttä elämää viettäneen entisen aatelismarsalkan, Ippolit Matvejevitš Vorobjaninovin, anoppi kertoo hänelle kuolinvuoteellaan jalokivistä, jotka hän oli piilottanut erääseen tuoliin vallankumouksen aikoihin. Vorobjaninov päättää löytää tuolin ja elää lopun elämänsä rikkaana ja ilman huolia. Ongelma on siinä, että tuoleja on kaksitoista, eikä hän tiedä, mihin niistä jalokivet on piilotettu. Lähdettyään etsimään tuolia hän tapaa Ostap Benderin, huijarin ja onnenonkijan, joka unelmoi siitä, miten hän saisi miljoonan ja muuttaisi Rio de Janeiroon. Ostap on teräväkielinen mies, joka osaa järjestää asioita eikä ota turhia paineita. Niinpä hänestä pian tulee anopin aarteita etsivän parivaljakon johtaja. Matkalla kohti unelmaa he tapaavat monia ihmisiä, joita yhdistää heidän ulkoisesta erilaisuudestaan huolimatta yksi asia: he kaikki ovat tyypillisiä neuvostoihmisiä.

Ostap Bender, tai oikeammin Ostap Suleiman Berta Maria Bender, nousee romaanin keskushenkilöksi. Tämän sympaattisen huijarin kautta avautuu 1920-luvun neuvostotodellisuus koko kirjossaan. Itsestään hän kertoo vain sen, että hänen isänsä oli Turkin alainen. Hänen iästään voimme tehdä vain johtopäätöksen, että hän on noin 28-vuotias. Se, mistä hän tulee ja minne on menossa, on toissijaista. Hänen kaltaisensa ihmiset ovat aina liikkeessä. Hänen unelmansa on rikastua ja muuttaa Rio de Janeiroon asumaan. Kaupunkiin, jossa kaikki käyttävät valkoisia housuja, kuten hän itse olettaa. Ostap Bender on fiksu nuori mies, joka täydellisesti ymmärtää ne mahdollisuudet, jotka NEP voi suoda ihmiselle. Niinpä hän etsiikin omaa kultamunia munivaa kanaansa. Hän on romaanin kantava voima ja hänen varaansa rakentuu satiiri tässä teoksessa.

3.2. *Kultainen vasikka*

Romaani *Kultainen vasikka* kertoo myös Ostap Benderin seikkailuista. Vaikka hän kuolikin romaanin *Kaksitoista tuolia* lopussa, lukijat eivät hyväksyneet tätä ja vaativat jatkoa. Romaani ei ole edellisen romaanin varsinainen jatko-osa, vaan itsenäinen teos.

Tarina alkaa siitä, kun Ostap Bender saa tietää pikkurikolliselta Shura Balaganovilta Aleksandr Ivanovič Koreikasta, piilomiljonääristä. Ostap päättää kiristää tältä miljoonan. Hän lähtee matkaan mukanaan Šura Balaganov, vanha huijari Mihail Panikovski ja Adam Kozlevič, jonka auto, Antilooppi Gnu, toimii heidän kulkuneuvonaan.

Suunnitelma ei kuitenkaan onnistu, sillä Koreika ei myönnä olevansa miljonääri, joten Benderin on ryhdyttävä tositoimiin saavuttaakseen päämääränsä. Hän alkaa selvittää Koreikan taustoja ja sitä, miten tämä on miljoonansa ansainnut. Lopulta hän kerää kokonaisen kansion Koreikan rikoksista ja tekee hänelle tarjouksen: Ostap myy Koreikalle kansion miljoonasta ruplasta. Koreika kuitenkin pakenee. Kuluu aikaa ennekuin Bender saa tietää, missä Koreika piileskelee. Ostap saapuu Koreikan luokse

ja lopulta tämä suostuu ostamaan kyseisen kansion.

Ostap Benderin unelma on toteutunut. Hän on miljonääri. Ostap haluaa kosia neiti Zosjaa, jonka hän jätti lähtiessään Koreikan perään. Mutta huomaakin, että Zosja on kihloissa. Tämän jälkeen hän saapuu Moskovaan aikomuksenaan sieltä lähteä ulkomaille. Mutta kaikki ei menekään aivan suunnitelmien mukaan ja Ostap huomaa olevansa jälleen lähtökuopissa...

Mihail Bulgakov oli koulutukseltaan lääkäri. Ensimmäisen maailmansodan aikana hän työskenteli muutaman kuukauden rintamalääkärinä. Venäjän sisällissodan aikana hän palveli useassa yksikössä sotilaslääkärinä. Vuonna 1919 hän palveli jonkin aikaa Punaisten Ristin alaisena. Näihin aikoihin ilmestyivät hänen ensimmäiset kirjalliset kokeilut ja lehtijulkaisut. Samoihin aikoihin hän aloitti morfiinin käytön. Vuonna 1920 Bulgakov sairastui lavantautiin. Valkoisten perääntyessä hän jäi sairaalaan. Bulgakov piti tätä tapausta kohtalon merkinä. Punaisten vallattua Vladikavlažin, Bulgakov siirtyi töihin taidesastolle, hän piti luentoja kirjallisuudesta ja kirjoitti näytelmiä paikalliselle teatterille (Nagaitseva 1998, 282) Voidaan sanoa, että tästä alkoi Mihail Bulgakovin kirjailijan ura.

Vuonna 1921 Mihail Bulgakov muutti Moskovaan ja kirjoitti pakinoita useisiin lehtiin. Tästä alkoi hänen kirjailijauransa ja hän julkaisi lehdissä useita kertomuksiaan. Vuonna 1925 lehdessä *Россия* julkaistiin hänen ensimmäisen romaaninsa, *Белая гвардия* kaksi ensimmäistä osaa. Samana vuonna häneltä ilmestyi ensimmäinen kirja, *Дьяволиада. Рассказы*. Vuonna 1926 häneltä ilmestyi kaksi kokoelmateosta, ensimmäinen julkaisussa *Юмористическая иллюстрированная библиотека журнала «Смехач»* sekä erillinen *Трактат о жилище*.

Vuonna 1926 Neuvostoliiton salainen poliisi suoritti Bulgakovin kotietsinnän, jonka yhteydessä häneltä takavarikoitiin päiväkirja ja pienoisromaanin *Собачье сердце* (*Koiran sydän*) käsikirjoitus. Vuoteen 1930 mennessä hänen teostensa julkaisut lakkautettiin ja useat niistä kiellettiin. Mihail Bulgakovin tunnetuin ja keskeisin teos on postuumisti ilmestynyt romaani *Мастер и Маргарита* (*Saatana saapuu*

Moskovaan).

3.3. *Koiran sydän*

Mihail Bulgakov kirjoitti pienoisromaanin *Собачье сердце (Koiran sydän)* vuonna 1925. Se oli kolmas Bulgakovin fantasiateosten sarjassa teosten *Diaboliadi (Дьяволиада, 1923)* ja *Kohtalokkaat munat (Роковые яйца, 1924)* jälkeen (Nagaitseva 1998, 308). Huolimatta siitä, että teos oli aikalaisten ylistämä, nämä kuitenkin ymmärsivät, että sitä ei julkaista, sillä sensuuri teurastaa sen (Menšikova 2009, 69). Neuvostoliitossa teos julkaistiin ensimmäisen kerran vasta vuonna 1987 (Nagaitseva 1998, 309).

Pienoisromaanina *Koiran sydän* voidaan verrata Mary Shelley'n *Frankensteinin* ja Herbert Wellsin *Tohtori Moreaun saareen*. Kaikissa näissä teoksissa ihminen ottaa ikäänkuin jumalan roolin ja luo jotain uutta, minkä seuraukset ovat odottamattomia ja usein myös traagisia.

Pienoisromaani *Koiran sydän* on poliittinen satiiri, joka kuvaa venäläistä vallankumousta, venäläisen yhteiskunnan ”heräämistä”. Romaanin sankareista professori Preobraženski on uuden elämänmuodon luoja, joka pyrkii parantamaan ihmisen elämää. Antisankari Šarikov puolestaan on ryysyköyhälistön edustaja, joka odottamatta saa vapauden ja oikeuksia. Mutta tämän seurauksena hänessä esiin astuvat sellaiset piirteet kuin itsekeskeisyys, oman edun tavoittelu sekä valmius pettää ja tuhota lähimmäisensä. Romaani asettaa moraalisia kysymyksiä siitä, mikä on ihmisen vastuu omista teoistaan.

Vuonna 1924 maailmankuulu ja arvostettu professori Preobraženski teki Moskovassa tutkimuksia ihmiskehon nuorennuksesta. Hän päättää tehdä koeleikkauksen, jossa koiralle siirretään ihmisen aivolisäke ja kivekset. Koe-eläimeksi valitaan kulkukoira Šarik.

Leikkauksen tulokset ylittävät kaikki odotukset – pikkuhiljaa Šarik alkaa muuttua

ihmiseksi. Mutta pian käy ilmi, että ulkoisten muutosten lisäksi Šarik muuttuu myös sisäisesti. Ihminen, jolta ihmisosat oli Šarikille siirretty, oli eläessään juoppo ja rikollinen, joten myös Šarikista tulee karkea ja agressiivinen.

Kun talontoimikunnan puheenjohtaja Švonder saa tietää, että professori Preobraženskin asuntoon on ilmestynyt uusi asukas, hän tulee tarkistamaan tilanteen. Tavattuun Šarikin hän päättää ottaa tämän kirjoille asunnon virallisena asukkaana. Saadakseen asiankuuluvat todistukset Šarikille on hankittava henkilöllisyystodistus. Näin entisestä kulkukoira Šarikista tulee kansalainen Šarikov Poligraf Poligrafovič.

Šarikov menee töihin kaupungille rankkuriksi, jossa hän toimii kulkukissoja tuhoavan osaston johtajana. Kotona professorin luona hän varastaa professorin rahoja, juopottelee, lähentelee professorin kotiapulaista ja käyttäytyy muutenkin sopimattomasti. Kun professori Preobraženski ja tämän assistentti tohtori Bormental huomauttavat Šarikovia tämän huonosta käytöksestä, Šarikov tekee ilmoituksen miliisille, jossa ilmoittaa professorin ja tämän assistentin harjoittavan laittomia toimia.

Saatuun tietää tästä professori Preobraženski vaatii Šarikovia muuttamaan pois hänen asunnostaan. Šarikov vastaa tähän vetämällä esiin pistoolin. Tohtori Bormental käy Šarikovi kimppuun ja he yhdessä professorin kanssa suorittavat uuden leikkauksen ja siirtävät Šarikoviin takaisin koiran aivolisäkkeen. Pikkuhiljaa Šarikov palautuu Šarikiksi.

4. NEUVOSTOSATIIRI TUTKIMUSAINEISTOSSA JA SEN KÄÄNTÄMINEN NYKYLUKIJALLE

Tässä luvussa perehdyn luvussa 3 esittelemieni teosten satiiriin kääntäjän työn kannalta. Tuon esille seikat, jotka kääntäjän tulee huomioida ja esitän omat ehdotukseni kyseisten teosten satiiriin liittyvien käännösongelmien ratkaisuksi.

Teokset, joita käsittelen työssäni asettavat kääntäjälle useita haasteita. Ensimmäiseksi, kääntäjän on tiedettävä mitä ajankohtaa neuvostohistoriassa teokset käsittelevät. Kääntäjän on perehdyttävä sen ajan oloihin, hänen on ymmärrettävä ne epäkohdat, sosiaaliset ja poliittiset ristiriidat, jotka olivat ominaisia kyseiselle ajanjaksolle.

Toisen haasteen kääntäjälle asettaa se seikka, että näissä teoksissa verrataan vanhaa, vallankumousta edeltävää ja uutta, vallankumouksen jälkeistä aikaa. Usein tämä vastakkainasettelu tapahtuu henkilöhahmojen ja niiden välisten suhteiden ja kanssakäymisten kautta. Siksi kääntäjän on tiedostettava, että kyseessä ei ole vain kahden ihmisen välinen ristiriita, vaan kokonaisten aikakausien välinen kamppailu. Tämä vaatii kääntäjältä perusteellista taustatyötä.

Pienoisromaanissa *Koiran sydän* vanhaa aikaa edustaa professori Preobraženski. Uuden ajan edustajana toimii talotoimikunnan puheenjohtaja Švonder (ks. alaluku 3.3). Šarikov, koirasta tieteellisen kokeen seurauksena luotu uusi ihminen edustaa uutta, kaupunkilaista proletariaattia, jonka sielusta professori ja talotoimikunnan puheenjohtaja tarinan edetessä käyvät kamppailua.

Professori Preobraženskille Šarikov on koekappale, jota hän tarkkailee tieteelliseltä kannalta. Švonder taas näkee Šarikovissa uuden asukkaan, toisin sanoen yhteiskunnan uuden edustajan. Švonderin tehtävä on määräysten ja asetusten mukaisesti koulia tästä tulokkaasta mallikelpoinen neuvostokansalainen.

Ilfin ja Petrovin romaaneissa *Kaksitoista tuolia* ja *Kultainen vasikka*, vanhan ja

uuden ajan vastakkainasettelun lisäksi nousevat sellaiset ongelmat kuin byrokratia ja korruptio.

Esimerkeissä, joita työssäni käytän, pyrin tuomaan esiin erilaisia epäkohtia ja ongelmia, joita teoksissa satiirin välityksellä käsitellään ja niiden aiheuttamia ongelmia kääntäjälle. Tarkoitukseni on esittää sellaisia esimerkkejä, joissa näkyvät nämä epäkohdat ja omien käännösesimerkkien avulla osoittaa miten kääntäjä voi käännösprosessin aikana ratkaista ne haasteet, joita kyseisissä esimerkeissä ilmenee. Esimerkeissä olen alleviivannut ne kohdat, joita kussakin tapauksessa käsittelen.

Kyseisen ajanjakson satiirisia neuvostoteoksia kääntäessä kääntäjän on ymmärrettävä, milloin käsitellään ongelmia ja epäkohtia, jotka ovat ominaisia kyseisen ajanjakson neuvostoyhteiskunnalle, ja milloin satiirin keinoin verrataan vanhaa, vallankumousta edeltävää aikaa neuvostotodellisuuteen. Taustatyötä tehdessään kääntäjän on tutkittava historiaa ja kulttuurisia ominaisuuksia, joita teoksessa parodioidaan.

Kuten Ritva Leppihalme kirjoittaa, kääntäjän tavoitteena on hyvä, toimiva käännös, ja tavoitteen saavuttaminen edellyttää monivaiheista päätöksentekoa, myös kääntämisessä eteen tulevien ongelmien ratkaisemista. Kääntäjä valitsee sellaisen toimintatavan eli strategian, jolla kukin ongelma hänen nähdäkseen parhaiten ratkeaa (Leppihalme 2007, 365).

4.1. Vanha aika vs uusi aika

Vuoden 1917 lokakuun vallankumouksen jälkeen Neuvosto-Venäjällä pyrittiin virallisella taholla sulkemaan pois kaikki, mikä viittasi entiseen, tsaarin aikaan. Se oli julistettu pimeyden ajaksi ja kaikki hyvä alkoi vasta itse vallankumouksen jälkeen. Kaikki viittaukset menneeseen aikaan olivat negatiivisia. Käytännössä jokainen, joka mainitsi menneet ajat positiivisessa valossa, joutui virkavallan kanssa tekemisiin. Ihmiset, jotka edustivat mennyttä aikaa, kuten aateliset, kauppiat ja papisto, luokiteltiin sosiaalisesti etäisiksi ja heitä sorrettiin valtiovallan taholta. Tämä synnytti

uudenlaisen käsitteen menneestä (прошлое) ja sen edustajista. Ne, jotka haikailivat menneitä aikoja, olivat epäilyttäviä eivätkä nauttineet yhteiskunnallista luottamusta. Kulttuurissa ja kirjallisuudessa heidät esiteltiin vihollisaineeksena ja niiden kustannuksella pilailtiin. Kuitenkin monet, varsinkin neuvostovallan alkuaikoina salaa haaveilivat siitä, että bolševikit menettävät vallan ja hyvät vanhat ajat palaavat. Toiset yrittivät sopeutua uuteen systeemiin mutta silti säilyttivät oman, menneen ajan mentaliteetin ja elämäntavat, siinä määrin, kuin se oli mahdollista. Tämä antoi aihetta satiirikoille vertailla mennyttä aikaa nykysysteemiin ja sitä kautta tuoda esille niitä epäkohtia, joita uudessa neuvostovaltiossa oli.

Mihail Bulgakovin pienoisromaanissa *Koiran sydän* tätä vastakkainasettelua edustavat professori Preobraženski ja talotoimikunnan puheenjohtaja Švonder. Pienoisromaanissa *Koiran sydän* talotoimikunnan johtaja Švonder on sivuroolissa. Hän esiintyy vain muutamissa kohdissa. Silti hän on eräs teoksen tärkeimmistä hahmoista. Švonder on tyypillinen neuvostobyrokraatti, jolle ihminen ei merkitse mitään. Hänelle tärkeimpiä ovat asetukset ja määräykset. Kaiken toimintansa hän perustaa niiden pohjalta. Hän on uuden ajan johtaja, joka vihaa kaikkea, mikä liittyy vanhaan, vallankumousta edeltävään aikaan ja kaikkia sen ajan edustajia. Siksi professori Preobraženski ja tämän assistentti tohtori Bormental ovat hänelle luokkavihollisia, joita vastaan hän käy jatkuvaa taistelua. Ilja Ilfin ja Evgeni Petrovin romaanissa *Kaksitoista tuolia* vanhan ajan edustajia ovat paitsi Ippolit Matvejevitš, myös luvun neljä Elena Stanislavovna ja hänen lähipiirinsä.

Tässä alaluvussa käsittelen nimenomaan romaanin *Kaksitoista tuolia* neljännen luvun tapahtumia ja kohtausta luvusta kuusitoista. Ensimmäisessä tapauksessa käännöksessä käytän lisäystä, jonka mainitsin luvun 2 alussa ja selitän, miksi näin on tässä tilanteessa toimittava. Toisessa esimerkissä teen suoran käännöksen ja selitän, mikä on käännöksen kannalta paras vaihtoehto.

Esimerkissä 1a on kohtausta luvusta neljätolista, jossa astuessaan Elena Stanislavovnan asuntoon Ostap salamannopeasti tajuaa vallitsevan odottavan ilmapiirin ja alkaa toimia. Ensiksi hän kääntyy viilaaja Polesovin puoleen:

1a – Старуха не подкачает? Надежная женщина? Полесов молитвенно сложил руки. - Ваше политическое кредо? - Всегда! - восторженно ответил Полесов. - Вы, надеюсь, кирилловец? - Так точно! - Полесов вытянулся в струну. - Россия вас не забудет! - рывкнул Остап. (Ilf & Petrov 1991, 96)

Alkuperäisessä tekstissä tämä dialogi osoitti Ostapille, että hän oli lukenut tilanteen oikein eikä ollut erehtynyt. Tämä puolestaan antoi hänelle kaikki kortit käteen, mikä sitten johti määrättyihin jatkotoimenpiteisiin.

Tämän dialogin avainsana on *кирилловец*, *kirillovilainen*. Siksi kääntäjän onkin selvitettävä suomennoksen lukijalle, keitä olivat nämä *kirillovilaiset*. *Kirillovilaiset* olivat vallankumouksen jälkeen Venäjältä pois muuttaneet entiset aateliset ja muut ylempään säätyyn kuuluneet, jotka kannattivat suuriruhtinas Kirilliä ja halusivat nähdä tämän uutena Venäjän keisarina. Jos Neuvostoliitossa on ihmisiä, jotka jakavat kyseisen mielipiteen, se tarkoittaa, että eivät kaikki maan kansalaiset hyväksy uutta valtionjärjestelmää. Tästä Ostap päätteli, että esittämällä ulkomailta saapuneita vastavallankumouksen lähettiläitä, kaupungin entisiltä aristokraateilta voi huijata hyvän asian puolesta sievoisen summan rahaa eikä kukaan mene valittamaan virkavallalle. Tässä dialogin ydinkysymys. Tietämättä tätä asiaa lukija ei ehkä täysin ymmärrä, mitä samassa luvussa tapahtuu tämän jälkeen. Koko luku rakentuu sille ajatukselle, että Neuvostoliitossa vielä 20-luvun lopussa oli paljon niitä, jotka haaveilivat vanhan, hyvän ajan paluusta. Heitä ja heidän pyhää uskoaansa paremmasta elämästä Ostap käyttää häikäilemättä hyväkseen. Siksi kääntäjän onkin erittäin tärkeätä tietää taustat ja ottaa ne huomioon työssään. Silti ei riitä, että selvittää faktat, se on yksi ongelman osa. Täytyy myös osata kääntää teksti siten, että pystyy sen sanoman siirtämään kohdekielelle. Ja tässä kääntäjän on käytettävä määrättyä luovuutta ja ajateltava kyseiset kohdat uudelleen omalla äidinkielellään. Tästä kirjoitti Marja-Leena Jaakkola (2005, 51). Tässä tapauksessa valitsin käännösstrategiaksi lisäyksen. Käännösehdotukseni kyseisestä dialogista:

1b Hän otti Polesovia kädestä. - Voiko eukkoon luottaa? Polesov risti kätensä.

- Mikä on teidän poliittinen vakaumuksenne? -Aina! Vastasi Polesov haltioissaan. -
Tehän olette kirillovilainen, ja haluatte, että suuriruhtinas Kirill on Venäjän seuraava
keisari, oletan? - Kyllä. Polesov otti asennon. - Venäjä ei teitä unohda! Karjaisi
Ostap.

Luvussa kuusitoista on kohta, jossa Ostap ja Ippolit Matvejevitš menevät
Moskovaan saavuttuaan opiskelija-asuntolaan, jossa asustaa vanha Ostapin ystävä.
Tässä kohtauksessa on kääntäjän kannalta vastaavanlainen ongelma, mutta sen
ratkaisemiseksi on käytettävä loppuviitettä, koska muuten tekstin dialogi muuttuu
ratkaisevalla tavalla. Lähdeoteoksessa Ostap ja Ippolit Matvejevitš mainitsevat
keskustelussa nimiä, jotka ovat heille tuttuja. Suomentajan lukija ei välttämättä
tiedä, ketkä dialogissa mainitut henkilöt ovat. Siksi ei voi kohdekielellä käyttää
tekstin sisään lisättyä selitystä, kuten edellisessä esimerkissä, koska silloin dialogi ei
tuntuisi luonnolliselta. Alkuperäinen dialogi on esimerkissä 2a:

2a – Что это за дом? - спросил Ипполит Матвеевич. Остап посмотрел на
розовый домик с мезонином и ответил:

- Общежитие студентов-химиков имени монаха Бертольда Шварца.
- Неужели монаха?
- Ну, пошутил, пошутил. Имени Семашко. (Ilf & Petrov 1991, 110)

Tässä kohtauksessa Ostapin vitsi perustuu siihen, että Neuvostoliitossa olisi
opiskelija-asuntola nimetty munkin mukaan. Toisaalta, saksalainen munkki, Berthold
Schwarz, joka eli 1300-luvulla, oli itsekin kemisti. Häntä pidetään eurooppalaisena
ruudin keksijänä. Siis se, että Ostap sanoi että asuntola on nimetty juuri munkki
Schwarzin mukaan, olisi muuten ollut loogista, paitsi, että Neuvostoliitossa sellainen
olisi ollut mahdotonta. Semaško Nikolai Aleksandrovitš, jonka nimeä kyseinen
asuntola kantoi, toimi puolestaan siihen aikaan Neuvostoliiton terveysministerinä.
Siksi tämä kohta on käännettävä suoraan:

2b – Mikä rakennus tämä on? - kysyi Ippolit Matvejevitš. Ostap vilkaisi
vaaleanpunaista rakennusta, jossa oli ullakkokerros, ja vastasi:

- Munkki Berthold Schwarzin kunniaksi nimetty kemianopiskelijoiden asuntola.
- Ihan oikeastiko, munkin kunniaksi?
- Vitsi, vitsi. Semaškon kunniaksi.

Jotta kohdekielen rakenne ja tyyli säilyttää lähtökielen rakenteen ja tyylin, on selitykset, ketkä olivat munkki Berthold Schwarz ja Semaško, annettava loppuviitteessä.

4.2. Sankarimyytti

Uusi valtio, Neuvosto-Venäjä ja myöhemmin Neuvostoliitto kuten uusi aikakin tarvitsivat uusia sankareita. Ja, kuten neuvostopropaganda sanoi, Neuvostoliitto oli sankarien maa (страна героев). Siksi sankareita piti olla paljon. Koska entisajan sankarit eivät sopineet uuden ajan henkeen, piti luoda uusia, sopivia. Nämä uudet sankarit olivat tsaarin valtaa vastustaneen terroristijärjestön, kuten Народная воля (Kansan tahto) jäseniä, kapinallisia ja vallankumouksellisia. Heidän tekojaan ylistettiin, heistä kirjoitettiin kirjoja, lauluja, kaupunkien katuja nimettiin heidän kunniaksi. He olivat yleisen palvonnan kohteita. He nauttivat yleistä kunnioitusta ja saivat erikoiskohtelua. Jokainen, joka tunsi heidät henkilökohtaisesti tai oli jotenkin muuten tekemisissä näiden sankarien kanssa, nousi lähes sankarin asemaan itsekin. Näitä ystäviä, tuttuja ja sukulaisia kutsuttiin työpaikoille ja kouluihin kertomaan omista yhteisistä kokemuksistaan sankarien kanssa. Siksi käytännössä jokainen neuvostokansalainen tunsi kaikki nämä sankarit ja heidän ansionsa.

Sankarimyytin aiheuttamaa henkilöpalvontaa käytetään satiirin kohteena romaanissa *Kultainen vasikka* ja pienoisromaanissa *Koiran sydän*. Esimerkkeinä käytän kahta kohtausta *Kultaisesta vasikasta* ja yhtä *Koiran sydämessä*. Esimerkeissä 3 ja 4 käytän menetelminä loppuviitteitä ja selitän, miksi tämä on näissä tapauksissa paras menetelmä. Lisäksi esimerkissä 3 käytän poistoa ja selitän, miksi näin on paras menetellä tässä tapauksessa.

Romaani *Kultainen vasikka* alkaa siitä, että Ostap Bender saapu erääseen syrjäiseen pikkukaupunkiin, menee suoraan kaupungin toimeenpanevan komitean puheenjohtajan luokse ja ilmoittaa, että hän on luutnantti Schmidtin poika ja että hänellä on pieniä rahaongelmia.

Kääntäjälle haasteen tässä aiheuttaa tässä se, miten kääntäjä tuo kohdekielen lukijalle selväksi, kuka tämä kyseinen luutnantti Schmidt on ja miksi hänen poikansa voi astella virkamiehen luokse noin vain pyytämään taloudellista avustusta. Neuvostoihmisille oli aivan selvää, että kyse on legendaarisesta luutnantti Schmidista, vallankumoussankarista, joka vuonna 1905 johti kapinaa risteilijä Očakovilla. Hävittyään meritaistelun hallituksen laivoja vastaan luutnantti Schmidt pidätettiin. Hänet tuomittiin kuolemaan ja teloitettiin 06.03.1906 yhdessä kolmen muun matruusin kanssa.

Neuvostoliitossa vaalittiin sankarimyyttiä. Luutnantti Schmidistä tuli Neuvostoliitossa kansallissankari. Ja sankarien perheenjäseniä kohdeltiin usein myös kuin sankareita. Siksi tässä tapauksessa Ostap käyttääkin hyväksi tätä perinnettä. Kukaan ei rohkene sanoa ei sankarin sukulaiselle. Ja, koska itse Schmidt on kuollut, kukaan ei pysty tarkistamaan, puhuuko väitetty poika totta.

За Как видно, посетитель тонко знал систему обращения с секретарями правительственных, хозяйственных и общественных организаций. Он не стал уверять, что прибыл по срочному казенному делу.

– По личному, - сухо сказал он, не оглядываясь на секретаря и засовывая голову в дверную щель. - К вам можно?

И, не дожидаясь ответа, приблизился к письменному столу:

– Здравствуйте, вы меня не узнаете?

Председатель, черноглазый большеголовый человек в синем пиджаке и в таких же брюках, заправленных в сапоги на высоких скороходовских каблучках, посмотрел на посетителя довольно рассеянно и заявил, что не узнает.

– Неужели не узнаете? А между тем многие находят, что я

поразительно похож на своего отца.

- Я тоже похож на своего отца, - нетерпеливо сказал председатель. - Вам чего, товарищ?
- Тут все дело в том, какой отец, - грустно заметил посетитель. - Я сын лейтенанта Шмидта. (Ilf & Petrov 1991, 296.)

Alkuperäisessä tekstissä mainitaan, että puheenjohtaja käyttää paikallisia, Skorohod-tehtaan valmistamia saappaita. Koska suomennoksen lukijalle se ei ole tekstin kontekstin kannalta välttämätöntä informaatiota, voi kääntäjä tässä tapauksessa jättää tämän yksityiskohdan pois. Muuten se vaatisi erillisen alaviitteen. Liiallisten alaviitteiden käyttöä on vältettävä. Siksi tämän esimerkin voi kääntää seuraavalla tavalla:

3b Kaikesta päätellen vierailija oli hyvin perillä siitä, miten valtiollisten, taloudellisten ja yhteiskunnallisten järjestöjen sihteereitä kohdellaan. Hän ei alkanut selittelemään, että oli muka saapunut jossain kiireellisessä virallisessa asiassa.

- Yksityisasiassa,- hän sanoi kuivasti, vilkaisematta sihteeriä ja työntäen päänsä ovenrakoon. - Voinko tulla?

Odottamatta vastausta hän lähestyi kirjoituspöytää:

- Hyvää päivää! Tunnistatteko minut?

Tummasilmäinen, isopäinen puheenjohtaja sinisessä pikkutakissaan ja samavärisissä housuissa, joiden lahkeet oli työnnetty korkeakorkoisiin saappaisiin, vilkaisihajamielisesti vierasta ja totesi, ettei tunnistanut tätä.

- Ettekö todellakaan tunnista? Silti monet ovat sitä mieltä, että minä erehdyttävästi muistutan isääni.
- Minäkin muistutan isääni, - sanoi puheenjohtaja kärsimättömästi. - Mitä te haluatte, toveri?
- Tässä tapauksessa asia onkin siinä, kuka on isä, - vierailija huomautti surullisena. - Minä olen luutnantti Schmidtin poika.

Tässä vaiheessa kääntäjän on käytettävä selittävää loppuviitettä, jotta suomennoksen lukija tietäisi, kuka oli luutnantti Schmidt. Pelkkä alaviite ei riitä, koska luutnantti

Schmidtin johtama kapina panssarilaiva Očakovilla on olennainen osa Venäjän ja sitä kautta Neuvostoliiton vallankumoushistoriaa. Tarinan edetessä mainitaan kyseinen kapina, siksi loppuviitteen avulla lukija pääsee paremmin perille siitä, mistä on kysymys.

4a ...— Скажите, а вы-то сами помните восстание на броненосце "Очаков"?

- Смутно, смутно, - ответил посетитель. - В то героическое время я был еще крайне мал. Я был дитя.
- Прстите, а как ваше имя?
- Николай... Николай Шмидт.
- А по батюшке?
- "Ах, как нехорошо!" - подумал посетитель, который и сам не знал имени своего отца.
- Да-а, - протянул он, уклоняясь от прямого ответа, - теперь многие не знают имен героев. Угар нэпа. Нет того энтузиазма. Я собственно попал к вам в город совершенно случайно. Дорожная неприятность. Остался без копейки.

Председатель очень обрадовался перемене разговора. Ему показалось позорным, что он забыл имя очаковского героя. (Ilf & Petrov 1991, 298.)

Suomennos esimerkki:

4b ...- Sanokaapa, muistatteko itse kapinan panssarilaiva Očakovilla?

- Hämärästi, hämärästi, - vastasi vierailija. - Siihen sankarilliseen aikaan minä olin vielä varsin pieni. Olin lapsi.
- Pyydän anteeksi, mikä olikaan nimenne?
- Nikolai.... Nikolai Schmidt.
- Entä isännimenne?
- Voi, kuinka ikävää! - mietti vierailija, joka ei itsekään tiennyt isänsä nimeä.

- Niinpä, - hän sanoi venyttäen, yrittäen kiertää suoraa vastausta, - nykyään monet eivät tiedä sankarien nimiä. NEPin huuman seurausta. Ei ole enään entisajan intoa. Itse asiassa päädyin kaupunkiinne aivan sattumalta. Sattui ikävä mutka matkassa. Jäin puille paljaille.

Puheenjohtaja oli erittäin iloinen, että puheenaihe vaihtui. Häntä hävetti, että hän oli unohtanut Očakovin sankarin nimen.

Tässä esimerkissä on kaksi kohtaa, joissa kääntäjä voi käyttää alaviitettä. Ensimmäisenä kysymys isännimestä. Vaikka oletetaan, että Suomessa on yleisesti tiedossa, että venäläiset käyttävät puhuttelussa paitsi etunimeä myös isännimeä, on silti hyvä antaa asiasta lyhyt selvitys. Siihen riittää alaviite. Sama koskee NEPiä, eli niin sanottua uutta talouspolitiikkaa, jota harjoitettiin Neuvostoliitossa 1920-luvulla.

Romaanin alun tarina luutnantti Schmidin lapsista on puhtaasti neuvostoliittolaista satiiria siinä mielessä, että se perustuu Neuvostoliitossa vallalla olleeseen vallankumoussankarien palvontaan. Satiirin aiheena ovat huijarit, jotka yrittivät hyötyä tästä palvonnasta. Tämän lisäksi tehdään pilkkaa venäläisestä kuin myös neuvostoliittolaisesta perinteestä, jossa tärkeä osa henkilökohtaisen yhteiskunnallisen aseman saavuttamisessa on ystävyys- ja sukulaissuhteilla.

Luutnantti Schmidin lasten tapaus on myös sidoksissa, joka liittyy yhteen romaanin keskeisimmät sankarit, Ostap Benderin, Šura Balaganovin ja Panikovskin. Samalla se antaa myös jokaisesta heistä luonnekuvan.

Seuraavana on kohta Mihail Bulgakovin pienoisromaanista *Koiran sydän*. Kohtauksessa Šarikov tuo professori Preobraženskin luo konekirjoittajaneidin ja ilmoittaa, että haluaa mennä tämän kanssa vihille. Tytölle Šarikov kertoi, että on Venäjän kansalaissodan sankari. 1920-luvun Neuvosto-Venäjällä oli vallankumouksien ja kansalaissodan jälkeen pulaa kaikesta, joten nuorelle tytölle oli onni päästä naimisiin sotasankarin kanssa, koska heillä oli määrättyjä etuuksia. Professori Preobraženski ei kuitenkaan suostu tähän ja vaatii Šarikovia kertomaan neidille totuuden itsestään. Kun Šarikov kieltäytyy, kertoo professori totuuden itse.

Lopuksi hän vielä kerran kääntyy Šarikovin puoleen, jotta tämä kertoisi totuuden järkyttyneelle neidille:

5а – Подлец,- выговорила барышня, сверкая заплаканными размазанными глазами и полосатым напудренным носом.

- Отчего у вас шрам на лбу? Потрудитесь объяснить этой даме, - вкрадчиво спросил Филипп Филиппович.

Шариков сыграл ва-банк:

- Я на колчаковских фронтах ранен, пролаял он.

Барышня встала и с громким плачем вышла. (Bulgakov 1989, 87)

5b- Lurjus, - sanoi neiti, jonka itkuisille silmille oli maskarat levinneet ja puutoeroitu nenä oli muuttunut juovikkaaksi.

- Yrittäkääpäs selittää tälle daamille mistä teillä on arpi otsassa? - Filipp Filippovitš kysyi vieikkaasti.

Šarikov pisti kaiken yhden kortin varaan:

Haavoituin rintamalla taistellesani Kolčakia vastaan, - hän suorastaan haukahti.

Neito nousi ja poistui itkien ääneen.

Kääntäjälle tämä kohtauksen loppu on haastava siksi, että siinä mainitaan amiraali Kolčak, joka oli Venäjän kansalaissodan aikana yksi valkoisten johtajista. Tässä kohtaa kääntäjä voi toimia samalla tavalla kun edellisessä esimerkissä, jossa mainittiin luutnantti Schmidt, eli käyttää selittävää loppuviitettä.

Šarikovin käytöksen kautta tekijä osoittaa, miten kuka tahansa saattoi käyttää sankarimyyttiä saavuttaakseen oman etunsa.

4.3. Yhteiskunnan militarisointi

1920–1930-lukujen Neuvostoliitolle oli tavanomaista myös se, miten kansalaisia valmistettiin tulevaan sotaan. Oli erilaisia tapahtumia ja direktiivejä, joiden avulla

ylläpidettiin ihmisten valvotuneisuutta. Yhtenä tällaisista toimenpiteistä olivat yleiset harjoitushälytykset. Niiden aikana tarkastettiin, miten kansalaiset toimivat, jos tulee ilma- tai kaasuhälytys. Samalla ihmisiä opastettiin ja opetettiin toimimaan oikein kyseisten hälytysten aikana. Vastaavanlaisia harjoituksia saatettiin järjestää kyseisenä ajanjaksona muissakin maissa, niinpä tämä ei varsinaisesti ole nimenomaan Neuvostoliittoa koskeva asia. Mutta Neuvostoliitossa niitä järjestettiin systemaattisesti ja kansalaiset olivat tottuneet niihin eivätkä pitäneet niitä mitenkään ihmeellisenä asiana.

Romaanissa *Kultainen vasikka* kuvataan tällainen kaasuhälytys. Sen aikana Ostapin paljastama salamiljonääri Koreiko pääsee karkaamaan Ostapilta, kun itse sankari joutuu kuuntelemaan luentoa siitä, miten on toimittava kaasuhyökkäyksen aikana.

Seuraavassa esimerkissä Ostap ja Koreiko ovat menossa hakemaan miljoonaa, jonka Ostap pyysi mapista, jonka hän oli kerännyt Koreikon pimeistä liiketoimista. Yhtäkkiä soi hälytyssireeni ja alkavat yleiset harjoitukset, joihin Ostap ei ollut varautunut. Koreiko puolestaan oli valmistautunut ja käytti tilannetta ja yleistä hämminkiä hyväkseen karatakseen Ostapilta. Aloitan seuraavan esimerkin 6a siitä kohdasta, kun hälytyksen kuultuaan Ostap hämmentyy ja Koreiko laittaa päälle kaasunaamarin ja sekoittuu ihmisjoukkoon, jossa kaikilla on kaasunaamarit päällä.

ба – Что это за шутки? - грозно сказал он, протягивая руку к противогазу. - Гражданин подзащитный, призываю вас к порядку.

Но в эту минуту набежала группа людей в таких же противогазах, и среди десятка одинаковых резиновых харь уже нельзя было найти Корейко. Придерживая свою папку, Остап сразу же стал смотреть на ноги чудовищ, но едва ему показалось, что он различил вдовьи брюки Александра Ивановича, как его взяли под руки и молодецкий голос сказал:

- Товарищ! Вы отравлены!
- Кто отравлен? - закричал Остап, вырываясь. - Пустите!
- Товарищ, вы отравлены газом! - радостно повторил санитар. - Вы попали в отравленную зону. Видите, газовая бомба.

На мостовой действительно лежал ящичек, из которого поспешно

выбирался густой дым. Подозрительные брюки были уже далеко. В последний раз они сверкнули между двух потоков дыма и пропали. Остап молча и яростно выдирался. Его держали уже шесть масок.

- Кроме того, товарищ, вы ранены осколком в руку. Не сердитесь, товарищ! Будьте сознательны! Вы же знаете, что идут маневры. Сейчас мы вас перевяжем и отнесем в газоубежище. (Ilf & Petrov 1991, 485.)

Kyseisen esimerkin suomennosvaihtoehto:

6b – Mitä pelleilyä tämä on? - sanoi hän tuimana kurottaen samalla kohti kaasunaamaria. - Kansalainen asiakas, pyydän teitä noudattamaan järjestystä.

Mutta samassa paikalle ryntäsi ihmisjoukko samanlaisissa kaasunaamareissa, eikä kymmenien samannäköisten kumipärstien joukosta ollut enää mahdollista erottaa Koreikoa. Pitäen tiukasti kiinni mapistaan, Ostap alkoi tutkia hirviöiden jalkoja, mutta juuri kun hänestä tuntui, että hän huomasi Aleksandr Ivanovitšin housut, hänen käsivarsiinsa tartuttiin kiinni ja uljas ääni sanoi:

- Toveri! Te olette saanut myrkytyksen!
- Kuka on saanut myrkytyksen? - huusi Ostap rimpuillen. - Päästäkää irti!
- Toveri, te olette saanut kaasumyrkytyksen! - sanitääri toisti iloisesti. - Te olette joutunut myrkytetylle alueelle. Näettekö kaasupommin?

Ajotiellä todellakin oli jokin laatikko josta nousi sakeaa savua. Epäilyttävän näköiset housut olivat jo kaukana. Viimeisen kerran ne vilahtivat kahden savupilven välissä ja katosivat. Ostap rimpuili hiljaa ja raivokkaasti. Hänestä piti kiinni jo kuusi naamiomiestä.

- Kaiken lisäksi, toveri, te olette haavoittunut sirpaleesta käteenne. Älkää suuttuko, toveri! Tiedostakaa tilanne! Tehän tiedätte, että manööverit ovat käynnissä. Me laitamme siteen haavaanne ja viemme teidät kaasusuojaan.

Esimerkissä 6b paikallinen käännösstrategiani on suora käännös. Tähän ei tarvitse tehdä lisäyksiä, poistoja eikä selvennyksiä, koska itse tilanne on todennäköisesti selvä käännöstekstin lukijalle. Kuitenkin kohtausta antaa kuvan siitä, minkälainen oli

neuvostoihmisten arki 1920–30-luvun vaihteessa.

4.4. Isoveli valvoo

Isoveli-aihetta on käsitelty kirjallisuudessa monissa teoksissa, joissa on kuvattu antiutopiaa, esimerkiksi George Orwellin romaanissa *Vuonna 1984*. Yleensä niissä kuvataan dystopia-yhteiskuntaa, totalitaarista yhteiskuntaa jossa valtion johto tarkkailee ja sortaa kansalaisiaan. Sellaisena pidettiin myös Neuvostoliittoa.

Mihail Bulgakovin pienoisromaani *Koiran sydän* on metaforinen läpileikkaus nuoren Neuvostovaltion kehityksestä. Se kertoo poliittisen satiirin kautta luomisen tuskasta ja unelmien tuhosta. Teoksessa käsitellään useita sen ajan Neuvostoliiton epäkohtia, osoittamalla niiden surkuhupaisuuden. Tarinassa on kolme päähenkilöä, joiden kautta peilataan neuvostoelämää: professori Preobraženski, joka on uuden elämän luoja, Šarikov, joka on uuden ihmistyyppin edustaja ja talotoimikunnan puheenjohtaja Švonder, vallan ja byrokratian edustaja.

Yhtenä satiirin kohteena on neuvostojohdon yritys kontrolloida kansalaisiaan. Tätä tarkoitusta varten Neuvostoliitossa otettiin 1920-luvun akussa käyttöön direktiivi, jonka mukaan jokaisella neuvostokansalaisella piti olla henkilöllisyyden todistava asiakirja. Hänen oli aina pidettävä henkilötodistus mukanaan. Lopuksi byrokratia johti siihen, että ihminen ilman henkilötodistusta ikään kuin lakkasi olemasta. Ilman passia sinua ei ole. Ongelman tässä aiheutti se, että loppujen lopuksi henkilötodistuksen saattoi antaa kuka tahansa virkailija ja kenelle tahansa. Tätä aihetta käsitellään satiirin keinoin pienoisromaanissa *Koiran sydän* sekä romaanissa *Kultainen vasikka*. Esimerkissä 7 Švonder saapuu professori Preobraženskin luokse ja ilmoittaa, että Šarikovilla pitää olla henkilötodistus. Teen suoran käännöksen, jossa tosin on yksi poisto ja yksi lisäys. Käytän niitä välttyäkseni sekaannukselta käännöstekstissä.

7а В кабинете перед столом стоял председатель домкома Швондер в кожаной тужурке. Доктор Борменталь сидел в кресле. При этом на румяных

от мороза щеках доктора (он только что вернулся) было столь же растерянное выражение, как и у Филиппа Филипповича, сидящего рядом.

- Как же писать? - нетерпеливо спросил он.
- Что же, - заговорил Швондер, - дело не сложное. Пишите удостоверение, гражданин профессор. Что так, мол, и так, предъявитель сего действительно Шариков Полиграф Полиграфович, гм... зародившийся в вашей, мол, квартире.

Борменталь недоуменно шевельнулся в кресле. Филипп Филиппович дернул усом.

- Гм... вот черт! Глупее ничего себе и представить нельзя. Ничего он не зародился, а просто... ну, одним словом...
- Это – ваше дело, - со спокойным злорадством вымолвил Швондер, - зародился или нет... В общем и целом ведь вы делали опыт, профессор! Вы и создали гражданина Шарикова. (Bulgakov 1991, 57.)

7b Työhuoneen pöydän edessä seisoi talokomitean puheenjohtaja Švonder nahkaisessa merimiestakissaan. Tohtori Bormental istui nojatuolissa. Tohtorin pakkasesta punoittavilla kasvoilla (hän oli juuri saapunut) oli sama hämmentynyt ilme kuin hänen vierellään istuvan Filipp Filippovitšin kasvoillakin.

- Miten se kirjoitetaan? - kysyi Filipp Filippovitš kärsimättömästi.
- No – aloitti Švonder – asia ei ole vaikea. Kirjoittakaa todistus, kansalainen professori. Että, niin ja niin, kyseisen todistuksen esittäjä todellakin on Šarikov Poligraf Poligrafovitsš, hm... joka syntyi teidän asunnossanne.

Bormental liikahti kummissaan. Filipp Filippovich heilautti viiksiään.

- Hm... no, johan on piru! En voisi keksiä mitään typerämpää. Eikä hän mitään syntynyt, vaan yksinkertaisesti... siis, sanalla sanoen...
- Se on teidän asianne – rauhallisen vahingoniloisesti tokaisi Švonder – syntyi vai ei... Loppujen lopuksi, teidän kokeen suorittitte, professori! Ja te loitte kansalainen Šarikovin.

Tässä tapauksessa on tehtävä alaviite, joka selventää henkilötodistuksen tärkeyden neuvostoyhteiskunnassa, sillä suomennoksen lukija ei välttämättä tiedä taustoja. Henkilötodistuksessa ei sinänsä ole mitään ihmeellistä, mutta tässä sen tekee neuvostoajan ilmiöksi nimenomaan se, että byrokratia vesitti koko asian. Ja vaikka Švonder uuden vallan edustajana vihaakin professoria, joka puolestaan edustaa vanhaa, vallankumousta edeltävää aikaa, ja pyrkii kaikin tavoin nöyryyttämään Filipp Filippovitšia, silti hänen toimissaan näkyy intoileva, keskinkertainen neuvostovirkailija, joka noudattaa ukaaseja, käyttämättä logiikkaa. Samassa luvussa myös esitetään, miten Švonder, kuten neuvostovirkailijalle kuulukin, suhtautuu todistukseen, paperiin, kuin johonkin pyhään. Ihminen ilman henkilöllisyystodistusta ei ole mitään.

Sama aihe tulee esille Ilfin ja Petrovin romaanissa *Kultainen vasikka*. Kohtauksessa, jossa kuvataan Ponjatovskin hautausta, Ostap kirjoitti taululle, joka asetettiin haudalle:

8a Здесь лежит Михаил Самуэлевич Паниковский. Человек без паспорта.
(Ilf & Petrov 1991, 511.)

8b Tässä lepää Mihail Samuelevitš Panikovski. Ihminen jolla ei ollut passia.

Ja, jos tässäkin tapauksessa kääntäjä voi käyttää alaviitettä selittämään tämän ilmaisun merkitystä, Bulgakovin pienoisoromaanin seuraava kohta vaatii tarkempaa selvitystä, koska siinä käsitellään aihetta syvemältä ja vakavammin, kuten esimerkki 9 osoittaa.

9a Он оторвал листок от блокнота и набросал несколько слов, затем раздраженно прочитал вслух:

- ”Сим удостоверяю”... Черт знает что такое... Гм... ”Предъявитель сего – человек, полученный при лабораторном опыте путем операции на головном мозгу, нуждается в документах”... Черт! Да я вообще против получения этих идиотских документов. Подпись -

”профессор Преображенский”.

- Довольно странно, профессор, - обиделся Швондер, - как это так вы документы называете идиотскими? Я не могу допустить пребывания в доме бездокументного жильца, да еще не взятого на воинский учет милицией. А вдруг война с империалистическими хищниками? (Bulgakov 1989, 58.)

9b Hän repäisi lehtiöstä paperin, kirjoitti siihen muutaman sanan ja luki ärtyneenä ääneen:

- Täten todistan... Piru tietää, mitä tämä on... Hm... Että tämän esittäjä – ihminen, joka luotiin laboratoriokokeessa, aivoleikkauksen tuloksena, tarvitsee henkilöllisyystodistuksen... Hemmetti! Minä muutenkin vastustan, että hänelle myönnetään tämä idioottimainen todistus. Allekirjoitus: professori Preobraženskij.
- Aika outoa, professori – loukkaantui Švonder – kuinka te henkilöllisyystodistusta kutsutte idioottimaiseksi. Minä en voi sallia, että talossa asuu ihminen ilman henkilöllisyystodistusta. Ja vielä sellainen ihminen, joka ei ole miliisin asevelvollisten luettelossa. Entäs jos huomenna alkaa sota imperialistipetoja vastaan?

Esimerkin 9b tapauksessa menetelmäni on käyttää loppuviitettä, joka antaa tarkemman kuvan siitä, mitä henkilötodistus neuvostoyhteiskunnassa merkitsi. Siksi tässä tapauksessa ei riitä, että kääntäjä käyttää alaviitettä. Esimerkissä 9 käytän myös selvennyksiä. Kun lähdetekstissä käytetään joka kerta sanaa *документы*, käännöksessä käytän kahdessa kohtaa sanaa *henkilötodistus* ja kerran pelkästään *todistus*. Tämä johtuu siitä, että kun professori Preobraženski sanoo, että hän vastustaa todistuksen myöntämistä Šarikoville, hän tarkoittaa, että vastustaa ylipäänsä minkäänlaisten todistusten myöntämistä kyseiselle henkilölle. Lukija ymmärtää tämän johtuvan siitä, että professori ei pidä Šarikovia henkilönä vaan koirana, joka oli saanut ihmismuodon leikkauksen seurauksena. Švonder ei tätä tiedä, joten luuleekin professorin tarkoittavan ainoastaan kyseistä henkilötodistusta. Siksi tässä tapauksessa on tehtävä käännöstekstissä selventävä ero näiden kahden sanan

välillä.

Hieman samaa isoveliiäihettä käsittelee seuraava esimerkki 10. Siinä satiirin kohteena on Neuvostoliiton uuteen ideologiaan kuulunut periaate, jonka mukaan kaikki tavallisen kansan edustajat ovat valveutuneita ja tiedostavia kansalaisia, jotka vilpittömästi haluavat palvella uutta, työläisten valtiota. Sitä, että ihminen voi olla oman edun ajaja ja että ihminen voi nopeasti vallan makuun päästyään ruveta käyttämään asemaansa väärin, ei huomioitu. Yleisen mielipiteen ja propagandan mielestä nämä alhaiset piirteet kuuluivat aatellisille ja porvareille. Šarikovin avulla Bulgakov osoittaa tämän ajattelutavan vääräksi. Muuttuessaan ihmiseksi ja saatuaan mahdollisuuden parantaa yhteiskunnallista asemaansa Šarikov, joka itse oli alun perin vain kulkukoira, rupeaa tuhoamaan kaltaisiaan. Tätä kautta teoksessa ivaillaan uusille nousukkaille, jotka ovat valmiit mihin tahansa päästäkseen parempaan asemaan ja sitä kautta parempaan elämään.

10a На нем была кожаная куртка с чужого плеча, кожаные же потертые штаны и английские высокие сапожки со шнуровкой до колен. Неимоверный запах котов тотчас расплылся по всей передней. Преображенский и Борменталь точно по команде скрестили руки на груди, стали у притолоки и ожидали первых сообщений от Полиграфа Полиграфовича. Он пригладил жесткие волосы, кашлянул и осмотрелся так, что видно было: смущение Полиграф желает скрыть при помощи развязности.

– Я, Филипп Филиппович, - начал он наконец говорить, - на должность поступил.

Оба врача издали неопределенный сухой звук горлом и шевельнулись.

Преображенский опомнился первый, руку протянул и молвил:

– Бумагу дайте.

Было напечатано: ”Предъявитель сего товарищ Полиграф Полиграфович Шариков действительно состоит заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и пр.) в отделе МКХ.”

– Так, - тяжело молвил Филипп Филиппович, - кто же вас устроил? Ах, впрочем, я и сам догадываюсь.

- Ну да, Швондер, - ответил Шариков.
 - Позвольте вас спросить – почему от вас так отвратительно пахнет?
- Шариков понюхал куртку озабоченно.
- Ну, что ж, пахнет... известно: по специальности. Вчера коты душили, душили... (Bulgakov 1989, 83.)

10b Hänen yllään oli vieras nahkatakki, kuluneet nahkahousut ja korkeat englantilaiset saappaat joissa oli polviin ulottuva nyöritys. Sietämätön kissan haju levisi saman tien koko eteiseen. Preobraženski ja Bormental ristivät kuin käskystä kädet rannoilleen ja jäivät ovenpieleen seisomaan odottaen ensimmäistä selvitystä Poligraf Poligrafovitsilta. Tämä kampasi karkeat hiuksensa sileäksi, yskäisi ja katsoi ympärilleen siten, että selvästi näkyi, että Poligraf yritti peittää hämmennyksensä rempseydellä.

- Minä, Filipp Filippovitš – aloitti hän lopulta – astuin virkaan.

Molemmat lääkärit päästivät epämääräisen kuivan kurkkuäänän ja liikahtivat.

Preobraženski havahtui ensimmäisenä, ojensi kätensä kohti Šarikovia ja tokaisi:

- Antakaa paperi.

Paperissa luki: Tämän esittäjä toveri Poligraf Poligrafovits Šarikov toimii vakiovirassa Moskovon Kunnallistaloustalouden kaupungin kulkueläinten (kissojen yms) puhdistuksen alaosaston johtajana.

- Vai niin – lausahti raskaasti Filipp Filippovitš – ja kukakohan teidät tuohon virkaan järjesti? Äh, kyllä minä itsekkin arvaan, kuka.
 - Aivan, Švonder – vastasi Šarikov.
 - Sallikaa kysyä, miksi te haisette niin kamalalta?
- Šarikov haistoi huolestuneena takkia.
- Minkäs teet, haisee... selvähän se, ammatin mukainen haju. Eilen me kissoja kuristettiin, kuristettiin...

Ja saman kohtausten huipentuma:

11a – Что же вы делаете с этими... с убитыми котами?

- На польты пойдут, - ответил Шариков, - из них белок будут делать на рабочий кредит. (Bulgakov 1989, 85.)

11b - Mitä te sitten teette niille... kuolleille kissoille?

- Menevät palttooksi – vastasi Šarikov – niistä tehdään oravannahkoja valmiusluottoon.

Esimerkeissä 10 ja 11 menetelmäni on suora käännös ilman lisäyksiä, poistoja tai viitteitä. Esimerkissä 11 lähdetekstissä Bulgakov käyttää Šarikovin vastauksessa satiirin keinona puhevikaa (косноязычие), jota kyseisenä aikana neuvostosatiirikot käyttivät usein. Tästä aiheesta on kirjoittanut Marina Stoljar (Stoljar 2011) teoksessaan *Советская смеховая культура*. Šarikov käyttää venäjänkielisestä sanasta *пальто* (takki) monikon muotoa *польты*, mikä on kieliopillisesti väärin. Kyseistä puhevikaisuutta neuvostosatiirikot käyttivät osoittaakseen puhujan rahvaanomaisuutta, sivistymättömyyttä. Vastaavanlainen sanan *takki* muunnos käännöstekstissä ei näyttäisi luonnolliselta. Siksi käytin suomalaista puhekieltä olevaa sanaa *palttoo*. Se on tässä tilanteessa luonteva vaihtoehto.

4.5. Gavriliadi

Teoksissa, joita työssäni käsittelen, esiintyvät myös sivuhahmot, jotka ovat kääntäjän kannalta erittäin tärkeitä. Nämä sivuhahmot antavat oman sävynsä teoksen sisällölle, koska ne heijastavat kyseiselle ajanjaksolle ominaisia yhteiskunnallisia piirteitä ja näin ollen omalta osaltaan korostavat teoksen satiirista sanomaa.

Yksi tällaisista hahmoista on romaanissa *Kaksitoista tuolia* esiintyvä runoilija Nikifor Ljapis-Trubetskoi. Hän on karikatyyri 1920-luvun neuvostorunoilijoista, jotka innostuivat vallankumouksen jälkeen ylistämään uutta aikaa ja uuden, sosialistisen valtion rakentamista. Näiden runoilijoiden into peitti heidän taiteelliset lahjansa, koska heille tärkeimpänä oli runojen tarkoitus eikä niinkään niiden sisältö. He kirjoittivat tilauksesta poeettisia iskulauseita ja sloganeita. Tällaisia runoilijoita Ilja Ilf ja Evgeni Petrov kutsuivat ”halturtregereiksi” (халтуртрегер). Halturtreger on lahjaton runoilija, joka luo teoksia tilauksesta, ainoastaan tienatakseen rahaa

(Pozdnjakov 2014, 182). Siitä, että tämäntyyppiset kirjailijat olivat kyseisenä ajankohtana yleinen ilmiö, kertoo myös se, että heidän kustannuksellaan pilailivat myös toiset satiirikot paitsi Ilf ja Petrov. Esimerkiksi Mihail Zoštšenkon kertomuksissa *Крестьянский самородок* ja *Литератор* esitellään täysin lahjattomia hahmoja, jotka monista eri syistä pyrkivät ammattikirjailijoiksi (Pozdnjakov 2014, 182). Usein nämä kirjailijat ja runoilijat ylistivät vallalla olevaa systeemiä (соцреализм) ja levittivät virallisesti hyväksyttyä propagandaa, ja Ilja Ilf usein vastusti tätä ilmiötä (Pozdnjakov 2014, 183). Silti romaanissa *Kaksitoista tuolia* Ilja Ilf ja Evgenij Petrov todennäköisesti halusivat tehdä pilaa tämän kategorian kirjoittajista, jotka uhrasivat omat kirjoittajan lahjansa suosiolle ja materiaaliselle hyvinvoinnille.

Ljapis-Trubetskoi, joka on tyypillinen halturtreger, kirjoittaa omia runojaan moniin eri painoksiin. Kaikki hänen runonsa toistavat samaa kaavaa ja muistuttavat toinen toistaan. Kaikissa niissä seikkailee sama hahmo, Gavrila. Tästä johtuen romaanissa hänen runojaan kutsutaan nimellä Gavriliadi (Гаврилиада). Otsikko Gavriliadi viittaa Aleksanteri Puškinin vuonna 1821 kirjoittamaan humoristiseen runoon *Gavriliada* (Гаврилиада).

Ljapis-Trubetskoi kirjoittaa Gavrilasta jokaiseen lehteen, joka vain tilaa häneltä runoja, ja mistä tahansa aiheesta. Tässä on puolestaan selviä satiirisia viitteitä esimerkiksi neuvostorunoilija Vladimir Majakovskin tuotantoon, joka 1920-luvulla paljon kirjoitti kannustavia propagandistisia runoja neuvostolehtiin. Viitteitä siitä, että Nikifor Ljapis-Trubetskoin hahmossa on Majakovskia voidaan nähdä myös siinä, että Nikifor omisti joitakin runojaan naiselle nimeltä Hina Tčlek. Vladimir Majakovskilla oli suhde Lilja Brikiin. Myös se, että Nikifor kirjoitti sellaisia runoelmia, joissa ei ollut mitään tolkkua, on selvä vihjaus Majakovskin suuntaan, esimerkiksi tämän *Lokakuun runoon* (Октябрьская поэма), jossa hän sekoitti merimiesten käyttämät nopeuden ja välimatkan mittayksiköt.

Esitän muutaman havaintoesimerkin Gavriliadista, koska kun kysymys on runoilijasta, niin kääntäjän kannalta on tärkeitä, miten nämä runonpätkät, jotka

romaanissa esiintyvät, käännetään. Samalla se antaa osviittaa sille, millaisia runoja Ljapis-Trubetskoi kirjoitti.

Ensimmäinen havaintoesimerkki 12 kuvaa, miten Nikifor vastasi tilaukseen kirjoittaa runo kuolion aiheuttamasta vaarasta terveydelle ja terveydenhuollon tärkeydestä. Runo oli otsikoitu *Баллада о гангрене (Ballaadi kuoliosta)*:

12a *Баллада о гангрене.*

Страдал Гаврила от гангрены.

Гаврила от гангрены слег... (Ilf & Petrov 1991, 200)

12b *Balladi kuoliosta.*

Gavrila kärsi kuoliosta.

Ja siksi vuoteenomaks jäi...

Runo päättyy siihen, miten Gavrila, joka ei mennyt apteekkiin eikä ostanut lääkettä ja hoitanut haavaa, lopulta kuoli.

Seuraava esimerkki 13 on postilehteen kirjoitetusta runosta, jonka otsikko on *Viimeinen kirje*.

13a *Последнее письмо.*

Служил Гаврила почтальоном.

Гаврила письма разносил... (Ilf & Petrov 1991, 201)

13b *Viimeinen kirje.*

Gavrila oli posteljooni.

Gavrila kirjeet jakeli...

Seuraa 72 rivin runo, joka päättyy siihen, miten fasistin luodista kuolettavasti haavoittunut Gavrilat toimittaa urhoollisesti viimeisen kirjeen perille.

Seuraava esimerkki on tilanteesta, jossa Ljapis-Trubetskoi sai tilauksen kirjoittaa metsästyksestä, mutta joutuu sitten korjaamaan runoaan. Siitä huolimatta lopputulos ei paljoakaan eroa alkuperäisestä. Runo on ensin otsikoitu *Молитва браконьера* (*Salametsästäjän rukous*) ja korjatussa versiossa *Урок браконьеру* (*Opetus salametsästäjälle*):

14a *Молитва браконьера.*

Гаврила ждал в засаде зайца.

Гаврила зайца подстрелил... (Ilf & Petrov 1991, 201)

14b *Salametsästäjän rukous.*

Gavrilat passis vartos jänist.

Gavrilat ampui jäniksen...

14c *Урок браконьеру.*

Гаврила ждал в засаде птицу.

Гаврила птицу подстрелил... (Ilf & Petrov 1991, 202)

14d *Opetus salametsästäjälle.*

Gavrilat passis vartos lintuu.

Gavrilat ampui lintusen.

Näissä havaintoesimerkeissä halusin kiinnittää huomion siihen, mitä haasteita tuo runojen kääntäminen kääntäjälle. Tässä tapauksessa pyrin säilyttämään runon mitan,

rytmin ja dynamiikan. Ulkoisesti toin runoihin hieman humoristisen sävyn, jotta se korostaisi itse runojen huvittavaa luonnetta, siis juuri sitä sarkasmia, jota Ilf ja Petrov tässä yhteydessä tarkoittivat, kuitenkin muuttamatta runojen alkuperäistä sanomaa. Tässä on tärkeätä pyrkiä siihen, että vaikka runoja kääntäessä joutuukin kääntäjä miettimään kunkin runon ulkoisia piirteitä, niin itse sisältö säilyttää mahdollisimman paljon alkuperäisen tekstin sanomaa. Toisin sanoen runojen kääntämisessä kääntäjä saa näkyä mahdollisimman vähän. Näin siksi, koska runossa kirjoittaja ilmaisee omaa sisäistä maailmaa usein lakonisesti, määrätyn rytmin ja riimin kautta. Jos kääntäjä ottaa liikaa vapauksia tällaisen teoksen kääntämisessä, saattaa lopputuloksena olla se, ettei käännösversio vastaa lainkaan alkuperäistä tekstiä, jolloin puhutaan jo aivan uudesta runosta, jolla ei ole mitään tekemistä lähdetekstin kanssa. Tällaisesta käännöshirviöstä varoittaa Kornei Tšukovski teoksessaan *Высокое искусство* (1988), kirjoittaessaan, minkälainen kohtalokas rooli kääntäjällä on suhteessa käännettäviin runoilijoihin: näistä runoilijoista tulee usein kääntäjän kaksoisolentoja (Tšukovski 1988, 20). Hän myös huomauttaa, että runoilijoille käy usein niin, että kun kääntäjän kääntävät heidän runojaan, he usein tuovat esille liian paljon itseään. Ja, mitä monipuolisempi on kääntäjän persoona, sitä enemmän se peittää meiltä itse kääntämänsä runoilijan (Tšukovski 1988, 22).

Ljapis-Trubetskoi on siksi kääntäjän kannalta merkittävä ja haastava hahmo, koska hänessä kulminoituu sen ajan neuvostoyhteiskunnan propagandan nurinkurisuus, jolloin tärkeintä ei ollut se, miten asia ilmaistaan vaan se, mitä tarkoitusta kyseinen teksti palvelee. Tässä on myös satiirisia viitteitä tulevasta sosialistisesta realismista. Siksi kääntäjän onkin tiedettävä kyseisen ajankohdan realiteetit ja osattava siltä pohjalta rakentaa omaa käännösprosessia. Samalla kääntäjän on osattava etsiä lähtökohdat, joita satiirissa parodioidaan.

5. JOHTOPÄÄTÖKSET

Työni tavoitteena oli käsitellä 1920–1930-luvun neuvostosatiirin kääntäjälle asettamia haasteita ja miten kääntäjä voi näistä haasteista selviytyä. Neuvostosatiiri, kuten satiiri yleensä, kohdistuu määrättyyn ajanjaksoon ja paikkaan. Siksi kääntäjän onkin tärkeätä työssään ottaa huomioon kaikki seikat, jotka saattavat tuottaa ongelmia käännöstekstin laatimisessa. Koska kyseessä on kaunokirjallinen käännös, on kääntäjän huomioitava lukija. Kääntäjä voi käyttää luovuutta, mutta siten, ettei alkuperäisen tekstin kontekstuaalinen sanoma muutu. Käännösprosessin aikana on perehdyttävä alkuperäisen tekstin kirjoittamisajankohtaan ja tutkittava taustoja kyseisestä ajasta. Koska satiiri kuvaa myös yhteiskunnassa ilmeneviä epäkohtia, on kääntäjän tiedettävä aina kyseisen yhteiskunnan ominaisuuksista, tavoista, perinteistä. Siksi annoin taustatietoa käsiteltävänä olevasta ajasta, kerroin, mitä mullistuksia Venäjä kävi läpi 1800–1900-lukujen vaihteessa. Kerroin Neuvostoliiton alkuvaiheista. Kävin lyhyesti läpi uuden neuvostoyhteiskunnan synnyn ja niitä piirteitä, jotka olivat sille ominaisia.

Kuten työssäni mainitsen, Neuvostoliiton historian voi jakaa useampaan aikakauteen. Sama koskee myös neuvostosatiiria (katso alaluku 2.6.). Työssäni tarkastelin sen ensimmäistä aikakautta, Neuvostoliiton alkuaikoja, aikaa, jolloin neuvostoyhteiskunta oli vielä nuori. Neuvostosatiiria tarkastellessa voidaan todeta, että Neuvostoliitossa oli ikään kuin kaksi erillistä satiirin muotoa. Ensimmäinen ja virallinen oli se, jossa naurettiin juopottelun tai laiskuuden ilmenemisen kustannuksella ja siten pyrittiin nostamaan neuvostoihmisten moraalia, tai tehtiin pilkkaa kapitalistisesta maailmasta ja sen johtajista. Toinen, niin sanottu rivien välissä oleva, oli satiiri, joka iski omaan poliittiseen ja yhteiskunnalliseen systeemiin, niihin epäkohtiin, jotka olivat nimenomaan neuvostosysteemin aiheuttamia. Tämä satiiri pyrki horjuttamaan ja romuttamaan vallalla olevan poliittisen systeemin. Koska kaunokirjallisuuden tutkimus on itse asiassa yksi historian tutkimuksen menetelmä, jota käytetään virallisiin ja arkistolähteisiin nojaavan historian tutkimuksen rinnalla, tämä työ voi myös olla hyödyksi Neuvostoliiton historian tutkimuksessa, sillä tämä työ neuvostosatiirin kääntämisen tutkimisen

kautta heijastaa myös sitä ilmapiiriä, joka neuvostoyhteiskunnassa vallitsi kyseisenä aikakautena. Mitä pitempi aika kuluu siitä, kun Neuvostoliitto hajosi, sitä kiehtovammaksi sen tutkimus tulee ja sitä enemmän sen historiaa ja kulttuuria tullaan tutkimaan. Siinä samassa myös neuvostosatiiria. Ja sen kääntämistä.

Tarkastelin myös, mikä on tärkeätä kaunokirjallisuuden kääntämisessä kääntäjän näkökulmasta, mihin kääntäjän on erityisesti kiinnitettävä huomiota omassa työssään. Kävin läpi käänösstrategioita. Pohdin, mitä kääntäjän on tehtävä valmistautuessaan käännöstyöhön, mitä käänösstrategioita hänen on valittava, jotta käännöstyön tulos olisi mahdollisimman laadukasta. Nämä kysymykset olivat punaisena lankana läpi koko työni. Työtäni rajoitti hieman se, että tähän päivään asti 1920–1930-luvun neuvostosatiiria ei ole kunnolla tutkittu. Siksi mielestäni kyseiselle työlle on tilaus ja sitä voi hyvin käyttää tulevaisuudessa, kun neuvostosatiiria ruvetaan tutkimaan enemmän. Jatkotutkimukset voivat käsitellä myöhempiä aikakausia. Työni on alku, josta voi ammentaa materiaali tulevia tutkimuksia varten. Työtäni voi myös käyttää laajemmin kaunokirjallisuuden kääntämisen tutkimuksissa. Sillä, vaikka on olemassa eri aikakausia, eri yhteiskuntia, eri poliittisia systeemejä, käänösstrategiat ovat kääntäjälle aina samat. Toki yhteiskunnan kehitys ja kielen muuttuminen ajan myötä vaikuttavat siihen, miten tulevaisuudessa käännetään kaunokirjallista tekstiä, mutta käännöstyön yleispiirteet tulevat oletettavasti säilymään melko samankaltaisina kuin nykyään. Siksi työni ei rajoitu vain satiirin kääntämiseen, vaikka satiiri työn pääaiheena onkin.

6. LÄHDELUETTELO

Aineisto

Bulgakov, M. 1989 = Булгаков М.: *Собачье сердце*. Современник, Москва.

Ilf I. & Petrov E. 1991a = Ильф И. и Петров Е.: *Двенадцать стульев*. АО Транс-Издевейс, Рига.

Ilf I. & Petrov E. 1991b = Ильф И. и Петров Е.: *Золотой теленок*. АО Транс-Издевейс, Рига.

Tutkimuskirjallisuus

Chesterman, Andrew 2007: Kääntämisen normit. Teoksessa *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Toimittaneet H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 357–364.

Eskola, Sari 2005: Lauseenrakenteiden käytön piirteitä suomennetussa kaunokirjallisuudessa. Teoksessa *Käännössuomeksi. Tutkimuksia suomennosten kielestä*. Toimittaneet Anna Mauranen ja Jarmo H. Jantunen. Tampere University Press. 225–243.

Hosiaislouma, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY Sanakirjat. Helsinki.

Jaakkola, Marja-Leena 2005: Bysantista Varjagien merelle: Kääntäjän kronikka. Teoksessa *Suom. huom. Kirjoituksia kääntämisestä*. Toimittanut Kristiina Rikman. WSOY, Helsinki.

Kivistö, Sari 2007: *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Yliopistopaino, Helsinki.

Koskinen, Kaisa & Paloposki Outi 2015: *Sata kirjaa, tuhat suomennosta. Kaunokirjallisuuden uudelleenkääntäminen*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Leppihalme, Ritva 2007: Kääntämisen strategiat. Teoksessa *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Toimittaneet H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 365–373.

Oittinen, Riitta 1997: *Liisa, Liisa ja Alice*. Tampere University Press, Tampere.

Oittinen, Riitta 1995: *Kääntäjän karnevaali*. Tampere University Press, Tampere.

Pankakoski, Timo 2007: Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä. Teoksessa *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toimittanut Sari Kivistö. Yliopistopaino, Helsinki. 234–243.

Pennanen, Eila 1983: *Muuan kaunokirjallisuuden kääntämisen ydinkysymyksiä*, Teoksessa *Kielestä toiseen. Näkökulmia kirjallisuuden kääntämiseen*. Toimittaneet Hilka Pekkanen, Kirsti Kattelus, Eila Pennanen ja Mirja Rutanen. Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto, Helsinki. 55–61.

Eršov, L. 1973 = Ершов Л.Ф. 1973: *Из истории советской сатиры*. Наука, Ленинградское отделение, Ленинград.

Eršov, L. 1977 = Ершов Л. Ф. 1977: *Сатирические жанры русской советской литературы*. Наука, Ленинградское отделение, Ленинград.

Menšikova, E. 2009 = Меньшикова Елена 2009: *Гротескное сознание: явление советской культуры*. Алетейя, Санкт-Петербург.

Molčanova, L. V. 2014 = Молчанова Л. В. 2014: Юмор и перевод: к проблеме адаптации юмористического текста к иноязычной культуре. *Вестник Череповецкого государственного университета*, №4, 101–104.

Nagaitseva, T. N. 1998 = *Русская литература XX века. Пособие для старшеклассников, абитуриентов и студентов*. Под редакцией Нагайцевой Т. Н. Издательский Дом «Нева», Санкт-Петербург.

Romanova, G. 2005 = Романова Г. И. 2005: *Практика анализа литературного произведения (русская классика)*. Флинта, Москва.

Stoljar, M. 2011 = Столяр, Марина 2011: *Советская смеховая культура*. ООО Стилос, Киев.

Tšukovski, K. 1988 = Чуковский, Корней 1988: *Высокое искусство*. Советский писатель, Москва.

Pozdnjakov, K. 2014 = К. С. Поздняков 2014: Литератор и «халтуртрегер»: проблема художественного высказывания в советской литературе 20-х — 30-х гг. XX века. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, т. 16, №2, 182–184.

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА СОВЕТСКОЙ САТИРЫ 20Х-30Х ГОДОВ XX ВЕКА

Резюме дипломной работы на соискание

академической степени

магистра философии

Хельсинкский университет

Гуманитарный факультет

Отделение современных языков

Кафедра русского языка и перевода

Никифоров Максим

Май 2020

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение.....	3
2. Перевод художественной литературы.....	5
2.1. Целевая аудитория перевода.....	5
2.2. Переводческие стратегии переводчика художественной литературы.....	6
3. Сатира.....	8
3.1. Советская сатира.....	9
3.2. Трудности перевода советской сатиры.....	10
4. Материал.....	13
4.1. Двенадцать стульев.....	13
4.2. Золотой теленок.....	14
4.3. Собачье сердце.....	15
5. Анализ.....	16
5.1. Старое время против нового времени.....	16
5.2. Страна героев.....	18
6. Выводы.....	21
7. Литература.....	22

1. Введение

Перевод художественного произведения требует от переводчика выбора определенных методов работы и принятия решений для выполнения этих методов. Переводчик ставит перед собой вопрос, какое произведение и для кого он переводит. То есть, кто является целевым читателем перевода и какие решения он, как переводчик, должен принять, чтобы достичь лучшего результата.

Темой данной работы являются трудности, с которыми сталкиваются переводчики советской сатиры 20х-30х годов XX века на финский язык. Данная тема выбрана по причине сложности самого перевода сатиры в общем и перевода советской сатиры, в частности. Перевод советской сатиры представляет особые трудности ввиду распада СССР: самого государства уже не существует, и все, связанное с ним, осталось в прошлом. Во-вторых, данная тема до недавнего времени активно не изучалась и поэтому вызывает особый интерес. На основании практического материала рассматривается, какие виды сатиры в них применяются, какие трудности они могут вызвать у переводчика, и на основании своих примеров перевода будут представлены варианты решения данных трудностей. В качестве материала в данной работе рассматриваются сатирические произведения советских писателей 20х-30х годов XX века: *Двенадцать стульев* и *Золотой теленок* Ильи Ильфа и Евгения Петрова, а также *Собачье сердце* Михаила Булгакова. Данные произведения имеют переводы на финский язык: перевод романа *Двенадцать стульев* Рейно Силванто и Юхани Конкка (1946г.), *Золотой теленок* Ами Аарто (1957г.) и *Собачье сердце* Эса Адриан (1974г.) В данной работе не используется материал существующих переводов. В ней приводятся в качестве примеров свои переводы. Это позволит не ссылаться на стратегии, к которым в своих работах прибегали переводчики рассматриваемых произведений, а выбирать свои стратегии и разбирать их.

Данная работа состоит из нескольких глав. В главе 2 рассматривается, что такое перевод художественного произведения, какие имеются стратегии перевода. В

главе 3 отдельно рассматривается сатира и, в частности, советская сатира 20х-30х годов XX века и какие трудности этот жанр вызывает у переводчика. В главе 4 дается краткое изложение содержания рассматриваемых произведений. Глава 5 посвящена непосредственно анализу рассматриваемого материала. В ней приводятся примеры сатиры, которая встречается в данных произведениях, а также варианты решения проблем перевода этих эпизодов и объяснение, почему в каждом из приводимых примеров выбран тот или иной вариант стратегии перевода. В главе 6 подводятся итоги проделанной работы. Завершает данную работу список источников, которые были использованы в процессе работы.

2. Перевод художественной литературы

При исследовании переводов художественной литературы необходимо учитывать, когда, в какую историческую эпоху и для кого тот или иной перевод был сделан. В Финляндии первоначальная задача переводов была просветительно-образовательная. Также с помощью переводов развивался письменный финский язык. Потом через переводы финские читатели знакомились с произведениями мировой литературы. Чем выше становился уровень образования в Финляндии, тем больше становилось читателей и, как следствие, росло количество издаваемых переводов на финский язык. Чаще всего переводили старых классиков, но со временем росло количество переводов произведений современников.

2.1. Целевая аудитория перевода

На результат перевода художественного произведения влияют не только личные особенности и характеристика переводчика, но и то, для кого пишется перевод. Поэтому, приступая к работе, переводчик должен поставить себя на место читателя. Переводчик должен представить, как переводимое им произведение прочитал бы носитель языка источника, какие чувства тот испытал бы от прочитанного, и потом постараться максимально передать испытанные ощущения на язык перевода (Ойттинен 1995, 35). Поэтому хорошо было бы, если переводчик заранее прочитал произведение, перевод которого собирается сделать. В таком случае будущий переводчик уже знаком с произведением как читатель и свободен от подхода к изучению произведения с позиции переводчика (Пеннанен 1983, 55). Особенно при переводе юмористического произведения необходимо учитывать психологические особенности читателей языка источника и то, как в культуре языка источника воспринимают юмор (Молчанова 2014, 102).

Отношение переводчика к читателю перевода, иначе говоря, к целевой аудитории, предполагает, что переводчик учитывает, для кого он переводит.

Выбирая для работы стратегию перевода, он будет учитывать, сколько он может делать добавлений или исключений в своей работе. Может быть несколько переводов того или иного произведения. Каждый перевод является характерной работой переводчика. Читатель всегда найдет тот вариант перевода, который его устраивает. С точки зрения переводчика, главным является то, что он сумел в своем переводе сохранить верность стилю и сюжету текста источника.

2.2. Переводческие стратегии переводчика художественной литературы

В начале процесса перевода переводчик должен подумать, какие переводческие нормы и стратегии он собирается применить в своей работе. Поэтому следует рассмотреть, какие переводческие нормы и стратегии существуют. Согласно Андрию Честерману (2007, 360-361), переводческие нормы делятся, в том числе, на предварительные, начальные и операционные. Переводческие нормы являются предположением, переводчик сам решает, какие нормы он в своей работе будет применять. Так как нормы всегда связаны с процессом общественного развития, каждая историческая эпоха устанавливает свои новые нормы. Поэтому не существует универсальных норм.

Начальные нормы толкают переводчика ближе к культуре языка источника или, наоборот, к культуре языка перевода. В данном случае главный вопрос заключается в том, насколько точно получится сохранить стиль языка текста источника. В наше время вместо понятия начальная норма используют понятие глобальная стратегия перевода. Операционные нормы управляют решениями переводчика во время процесса перевода. В наше время вместо них используют понятие локальная стратегия перевода.

Одним из ключевых методов стратегий перевода можно считать одомашнивание, на основе которого делаются выводы, что в тексте перевода можно сохранить, изменить, добавить или удалить. Так как сатира всегда привязана ко времени и месту, многое в тексте источника может оказаться непонятным для читателя текста перевода. В таких случаях переводчик может

использовать разъяснение или сноску. Разъяснение можно поместить непосредственно в сам текст, если оно не повлияет на стилистику текста.

Так как роман *Двенадцать стульев* является сатирой, переводчик должен выявить особенно те эпизоды, которые свойственны именно советской действительности и которые могут быть сами по себе непонятны финскому читателю. Поэтому перед тем, как начать переводить роман, переводчик должен учесть социально-общественные обстоятельства, которые высмеиваются в романе в виде сатиры.

Переводчик должен также учесть, насколько хорошо потенциальный читатель перевода знаком с особенностями советской жизни 20х-30х годов XX века. От этого будет зависеть, какие удаления, добавления, замены или сноски в текст перевода будут внесены и в каком объеме. Переводчик должен проанализировать, какие политические, культурные и прочие особенности описываются в тексте источника и имеются ли в нем каламбуры или иные обороты речи, которые требуют особого подхода. Для разъяснения можно отдельно написать предисловие к произведению, в котором данные особенности будут пояснены читателю.

Выбирая ту или иную переводческую стратегию, переводчик должен подумать и о том, насколько позволительно в тексте перевода присутствие переводчика. Не повлияют ли его решения на конечный результат текста, сохранит ли текст перевода стиль источника, заметно или нет, что читатель держит в руках перевод, а не источник (Ойттинен 1997, 121). Как выше было сказано, перевод является характерным текстом переводчика. Каждый переводчик делает свой перевод, принимает свои решения. Поэтому переводчики могут изучать работы друг друга и анализировать, какие решения принимают другие переводчики, как это проявляется в тексте перевода и насколько перевод соответствует стилю текста источника.

3. Сатира

Сатира является шуткой, насмешкой, видом литературного произведения, направленного на высмеивание недостатков отдельной личности или общества, на их слабости, и на шутовство. Объект сатиры - личность, социальный класс, общественный институт, народ или даже все человечество - подвергается насмешке, унижению или презрению (Хосиаислуома 2003, 825).

Сатира не обязательно бывает смешной. Ее цель часто бывает политическая или социальная. Методом сатиры привлекают общественное внимание на существующие проблемы. Сатире характерен критический и агрессивный подход. В отличие от юмора, где повествование зачастую бывает добродушным, сатира не щадит никого и выставляет свой объект посмешищем прямо, без какого-либо сочувствия (Кивисте 2007, 9).

Элементами сатиры являются агрессия, в которой объект высмеивается, игра, когда жизнь показана как игра, смех, где драматические и даже трагические моменты описываются смешными, и осуждение, когда сатира используется в качестве оружия.

Стилями сатиры являются:

- фарс, или легкая комедия, в которой часто используют грубый юмор;
- бурлеск и травести, где в бурлеске «высокое» изображают через «низкое», а в травести – наоборот;
- гротеск, где проблемы людей показаны многообразными контрастами;
- пародия, где сознательно смешно подражают характерным чертам речи или поведения человека;
- аллюзия, от греческого слова *allusio*, которое обозначает шутку или намек. В литературе цель аллюзии - придать произведению дополнительных красок, привнеся в него новые значения и ассоциации.
- ирония, где истинный смысл скрыт.

3.1. Советская сатира

В декабре 1922 года на развалинах бывшей Российской Империи образовалось новое государство — СССР. Это обозначало начало новой эпохи. Появилось новое советское социалистическое общество. Вместе с ним появилась и новая культура — советская. В это время появилась и советская сатира. Через несколько лет после Октябрьской революции начали печататься первые советские сатирические издания: *Бегемот*, *Смехач* и *Земля и фабрика*.

Основными темами сатиры были семейная жизнь и бюрократия. Самыми известными писателями, писавшими в стиле сатиры, были Михаил Зощенко, Вячеслав Шишков, Василий Лебедев-Кумач, Валентин Катаев, Илья Ильф, Евгений Петров и Михаил Кольцов.

В 1920-е годы советская сатира проявляется во всех видах литературы. В это время распространение получил общественно-политический анализ, который не только описывал существующие недостатки, как это делали раньше в юмористических произведениях, но также проникал в корень этих недостатков, началось изображение карикатур, в которых было много гротеска (Ершов 1973, 31).

Одним из основных проявлений сатиры была эпиграмма. Эпиграммы печатались в газетах. Люди узнавали об очередных проявлениях бюрократии или других социальных происшествиях в основном из эпиграмм. Ершов (1977, 25) считает эпиграмму, особенно сатирическую, методом словесной дуэли, тем благородным и неотразимым способом выяснения отношений со своим противником, который мы никогда не потеряем, так как на него, в отличие от физических выяснений отношений, не направлено душевного или морального давления.

Также в газетах печатали фельетоны. В них основными объектами сатиры были белые генералы, страны Антанты, буржуазные политики и лидеры оппозиции. В 1920-е годы фельетон превратился в вид путевых очерков. Журналисты ездили по стране и описывали то, что видели, в фельетонах. Одним из ведущих представителей данного жанра был М. Кольцов. Во втором томе его сборника

Крупная дичь (1928) собраны его основные фельетоны о жизни в Советском Союзе.

Популярность приобретала и советская сатирическая повесть, развитие которой началось с исследования таких видов художественной литературы, как фельетон и сатирическое описание (Ершов 1977, 164). В 1920е годы видными представителями данного жанра были М. Зощенко, В. Шишков и В. Лебедев-Кумач.

Одним из первых советских сатирических романов можно считать роман Ильи Эренбурга *Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников* (1921). В нем писатель в насмешливой форме предсказывал крах западного образа жизни. Многие советские сатирики, такие как Юрий Слезкин в романе *Кто смеется последним* (1925) и Лев Никулин в романе *Продавцы тайн* (1928), писали на эту тему, вплоть до конца 1920х годов. Другие писатели, как например Андрей Белый в своих романах *Московский чудак* (1926) и *Москва под ударом* (1926), сатирически описывали проблемы советского общества, например, мещанство. Такие романы пользовались большим успехом у читателей, потому что в них говорилось о проблемах, которые были близки каждому советскому гражданину.

3.2. Трудности перевода советской сатиры

Историю СССР можно условно разделить на несколько этапов. Первый этап — предвоенный период, до 1941 года. Второй — послевоенный, с 1945 до смерти Иосифа Сталина в 1953 году. Затем последовала оттепель, продлившаяся до середины 1960х годов. После прихода к власти Леонида Брежнева и вплоть до его смерти в 1982 году в стране было время застоя. В 1985 году Михаил Горбачев объявил о начале перестройки и гласности. В декабре 1991 года СССР прекратил свое существование.

Точно так же советская сатира делится на несколько эпох. В каждую эпоху были свои характерные особенности социальной, общественной и политической жизни, которые и давали темы для сатириков. В данной работе

рассматривается сатира 1920х-1930х годов. Это было время, когда страна после революций и войн начала постепенно отстраиваться. В это же время началось строительство нового общества — социалистического. Было немало людей, которые помнили, какая жизнь была в России до революции, в царское время. Они имели возможность сравнить ту, бывшую жизнь с новой.

1920е годы можно поделить на два этапа: начало 1920х, время новой экономической политики (НЭП), и конец 1920х, время коллективизации и начала раскулачивания зажиточных крестьян, кулаков. Это было начало, становление СССР как государства, и оно дальше всего от нашего времени. Переводчик, который собирается переводить произведения этого времени, должен особенно тщательно ознакомиться с особенностями жизни и быта советских людей в те далекие годы. Без этого переводчику будет трудно выявить в тексте сатиру и понять, что именно высмеивается в том или ином эпизоде.

Часто поводом для сатиры становился так называемый квартирный вопрос. После гражданской войны многие люди из деревень поехали в города. Жилья не хватало. Представители бывшего высшего общества имели большие квартиры. Советская власть начала проводить практику уплотнения, когда в одну большую квартиру из нескольких комнат поселяли несколько семей. Каждая семья имела по одной-две комнаты. Коридор, кухня и туалет были общими. Появилось понятие коммунального жилья. Переводчику нужно ознакомиться с этим явлением, прежде чем начать работу.

Также темой для сатиры был дефицит. Так как в СССР на протяжении всей его истории постоянно не хватало товаров повседневного пользования, в стране процветал черный рынок. Спекулянты и фарцовщики продавали людям нужные им вещи по достаточно большим ценам. А простым людям приходилось все время что-то доставать, искать. Это тоже такая особенность советского быта, с которым переводчику стоит ознакомиться.

Высмеивали в советской сатире и такие человеческие качества, как жадность, зависть, коррупция. Но это не является особенностью советского общества. Подобные недостатки встречаются в любое время при любой социально-

политической системе. Поэтому в данной работе подобные проявления сатиры не рассматриваются.

Из произведений, используемых в качестве рабочего материала, выбирались те эпизоды сатиры, которые являются особенностью советского общества. Все переводы приведенных примеров выполнены автором данной работы.

4. Материал

В данной главе дается краткое содержание тех произведений, которые взяты в качестве рабочего материала. Из текстов произведений будут выбраны примеры сатиры и приведены примеры их перевода с разъяснениями, какие переводческие стратегии переводчик может выбрать для получения максимально положительного, с точки зрения перевода, результата.

4.1. Двенадцать стульев

Роман начинается с того, как служащий загса уездного города N, бывший предводитель дворянства, Ипполит Матвеевич Воробьянинов узнает от умирающей тещи о бриллиантах, спрятанных ею в один из стульев старого гарнитура из двенадцати стульев. Ипполит Матвеевич приезжает в поисках стульев в Старгород. Так он встречает Остапа Бендера, великого комбинатора. Остап узнает о спрятанных бриллиантах и подключается к их поиску. О бриллиантах узнает также отец Федор, который услышал о них при исповеди тещи Ипполита Матвеевича. Отец Федор тоже отправляется искать сокровище.

С этого начинается приключение, во время которого Ипполит Матвеевич и Остап Бендер приезжают в Москву, отправляются на пароходе по Волге и на Кавказ. В конце концов они возвращаются в Москву, где находят последний стул, в котором и должны быть бриллианты. Ипполит Матвеевич, в надежде получить богатства сам, убивает Остапа Бендера. Но стул оказался пуст. Сокровища были найдены другими людьми и на средства, полученные после сдачи драгоценностей государству, был построен новый Дом культуры железнодорожников.

4.2. Золотой теленок

Самостоятельное произведение, в котором также, как и в первом романе, главным героем является Остап Бендер. В начале романа Остап Бендер пытается получить денег, представившись сыном лейтенанта Шмидта, героя революции 1905 года. Он знакомится с Шурой Балагановым, который тоже зарабатывает на жизнь, представляясь сыном лейтенанта Шмидта. Бендер узнает от Балаганова, что в городе Черноморске живет подпольный миллионер Корейко. Бендер, Балаганов и Паниковский отправляются в город Черноморск на Антилопе Гну, машине Козлевича.

В Черноморске Остап собирается путем шантажа получить от Корейко миллион рублей. Корейко сбегает от Остапа и покидает город. Остап знакомится с девушкой Зосей. Они с Зосей встречаются и однажды вечером Зоя рассказывает Остапу, что получила от Корейко письмо. Узнав таким образом где Корейко, Остап со своими попутчиками, Балагановым, Паниковским и Козлевичем отправляются в погоню за ним. В дороге умирает Паниковский. Шура Балаганов и Козлевич не следуют дальше с Остапом. Бендер продолжает путь в одиночку.

Остап находит Корейко и все-таки получает от него миллион рублей. Миллионером Остап возвращается в Москву. Тут он случайно встречает Шуру Балаганова. Остап отдает Балаганову пятьдесят тысяч рублей и отвозит его в гостиницу. По дороге, в трамвае, Шура ворует у пассажирки кошелек. Его ловят и отправляют в милицию.

Остап едет в Черноморск, где узнает, что Зоя вышла замуж. Разочаровавшись, Остап решает осуществить свою давнюю мечту и покинуть страну советов. При переходе через румынскую границу его грабят пограничники. Остап возвращается назад. Жизнь миллионером в Рио-де-Жанейро не состоялась.

4.3. Собачье сердце

Профессор Преображенский подбирает на улице бездомную собаку для операции. Собаке дают кличку Шарик. С помощью ассистента, доктора Борменталья, профессор Преображенский проводит операцию по пересадке собаке человеческих гипофиза и семенников. Донорские органы принадлежали умершему алкоголику Чугункину Климу.

Со временем Шарик из собаки превращается в человека. Шарик берет себе человеческое имя — Шариков Полиграф Полиграфович. Наблюдая за поведением нового человека, профессор понимает, что Шариков все больше становится похож на умершего донора. Шариков попадает под влияние местного председателя домкома Швондера. Швондер оформляет Шарикову документы, устраивает на работу. Заодно настраивает Шарикова против профессора Преображенского и его помощника, доктора Борменталья. Шариков начинает грубить профессору, приставать к прислуге, воровать деньги. Заканчивается тем, что Шариков пишет на профессора ложный донос. При помощи своих связей профессору удается избежать неприятностей. Он требует, чтобы Шариков покинул квартиру. Шариков отказывается. Начинается потасовка в результате которой профессор и Борменталь проводят повторную операцию и удаляют из Шарикова человеческие органы. Как следствие, Шариков вновь превращается в собаку, Шарика. Все возвращается на круги своя.

5. Анализ

В данной главе рассматривается сатира трех использованных в данной работе романов. Проводится анализ сатиры в выбранных в качестве примера эпизодах, и рассматривается, с какими трудностями перевода при этом сталкивается переводчик. Приводятся стратегические решения переводчика для решения возникших трудностей перевода.

Так как сатира всегда привязана ко времени и месту, приступая к переводу используемых в качестве исследуемого в данной работе материала произведений, переводчику необходимо изучить историческую эпоху, в которую эти произведения были написаны. Также переводчик должен ознакомиться с особенностями жизни и быта советских граждан в описываемую эпоху. Цель переводчика - создать хороший, практичный перевод. Поэтому он должен уметь преодолевать трудности, которые перед ним возникнут в процессе перевода. Для достижения этой цели переводчик в процессе работы принимает разные решения, стратегии для устранения возникающих трудностей. (Леппихалме 2007, 365.) Знание исторической эпохи, описываемой в произведениях, поможет переводчику в процессе работы принимать те переводческие стратегии, которые дадут более удачный конечный результат.

5.1. Старое время против нового времени

После окончательного установления советской власти в результате победы большевиков в гражданской войне, руководство советского государства начало строить новое государство. Все старое объявлялось неверным и даже враждебным. Тех, кто не хотел признавать новые реалии или желал восстановления старых порядков, считали ненадежным элементом, и они часто подвергались репрессивным методам со стороны властей. Это столкновение старой и новой эпох может создать трудности переводчику, если он не знает об

этих особенностях общественных отношений на начальном этапе становления советского государства.

В примере 1а описывается эпизод из главы 14 романа *Двенадцать стульев*, в котором Остап Бендер и Ипполит Матвеевич приходят в гости к давней знакомой Ипполита Матвеевича Елене Станиславовне. Елена Станиславовна и ее знакомые являются представителями старого времени, так называемыми бывшими. Остап это замечает и начинает использовать их ностальгию по старым, добрым временам в своих корыстных целях. С этой целью сперва он обращается к Полесову:

1а) — Старуха не подкачает? Надежная женщина? Полесов молитвенно сложил руки. - Ваше политическое кредо? - Всегда! - восторженно ответил Полесов. - Вы, надеюсь, кирилловец? - Так точно! - Полесов вытянулся в струну. - Россия вас не забудет! - рявкнул Остап (Ильф и Петров 1991, 96).

Ключевым в данном эпизоде является слово *кирилловец*. Оно может создать трудности при переводе. Переводчик должен решить, каким образом передать смысл данного слова читателю текста перевода, при этом не нарушив стиля текста источника. В качестве решения можно использовать дополнение, пояснив кратко смысл понятия *кирилловец*. Вариант перевода показан на примере 1б:

1б) Hän otti Polesovia kädestä. - Voiko eukkoon luottaa? Polesov risti kätensä. - Mikä on teidän poliittinen vakaumuksenne? - Aina! Vastasi Polesov haltioissaan. - Tehän olette kirillovilainen ja haluatte, että suuriruhtinas Kirill olisi Venäjän seuraava keisari, oletan? - Kyllä! Polesov otti asennon. - Venäjä ei teitä unohda! Karjaisi Ostop.

Подобное дополнение в достаточной форме раскрывает суть вопроса Остапа, но при этом перевод не искажает и не нарушает стиль текста источника.

5.2. Страна героев

В СССР с самого его основания преклонялись перед памятью героев революционного движения, защитниками социалистического отечества. Читатель текста перевода может не знать всех героев страны советов, поэтому переводчик должен в процессе работы над переводом решить задачу, как объяснить читателю, кто этот герой и в чем состоит его подвиг. Для решения подобных задач переводчик может использовать дополнения, сноски или послетекстовые примечания. Решение принимается отдельно по каждому случаю.

В начале романа *Золотой теленок* Остап Бендер представляется сыном лейтенанта Шмидта. Перед переводчиком возникает вопрос: кто такой лейтенант Шмидт? Какую стратегию принять, чтобы читатель понял, в чем идея данного приема героя романа, и при этом не повлиять на стиль повествования? В примере 2а описан эпизод, в котором Остап заходит в кабинет секретаря предисполкома:

2а) Как видно, посетитель тонко знал систему обращения с секретарями правительственных, хозяйственных и общественных организаций. Он не стал уверять, что прибыл по срочному казенному делу.

- По личному, - сухо сказал он, не оглядываясь на секретаря и засовывая голову в дверную щель. - К вам можно? И, не дожидаясь ответа, приблизился к письменному столу:

- Здравствуйте, вы меня не узнаете?

Председатель, черноглазый большеголовый человек в синем пиджаке и в таких же брюках, заправленных в сапоги на высоких скороходовских каблучках, посмотрел на посетителя довольно рассеянно и заявил, что не узнает.

- Неужели не узнаете? А между тем многие находят, что я поразительно похож на своего отца.

- Я тоже похож на своего отца, - нетерпеливо сказал председатель. - Вы чего, товарищ?

- Тут все дело в том, какой отец, - грустно заметил посетитель. - Я сын лейтенанта Шмидта (Ильф и Петров 1991, 296).

В данном эпизоде переводчику приходится решать две задачи: нужно ли переводить фрагмент с упоминанием обуви фирмы Скороход, и как представить лейтенанта Шмидта. В первом случае упоминание фирмы сапог на высоких скороходовских каблучках не имеет значения с точки зрения развития сюжета. Поэтому в этом случае переводчик может прибегнуть к методу удаления, не упоминая названия фирмы. Вопрос, какое стратегическое решение переводчику принять по отношению к лейтенанту Шмидту, составляет рассматриваемую в данной работе трудность. Тема лейтенанта Шмидта разыгрывается как сатира на преклонение перед героями революционного движения, и как жулики пользуются памятью о героях в своих корыстных целях. Это существенный сюжетный момент в развитии событий романа, поэтому метод удаления исключается. Метод добавления тоже не подходит. Вопрос требует слишком развернутого объяснения, чтобы его можно было вставить в текст, не нарушив структуру повествования и стиль текста источника. Самым удачным решением представляется послетекстовое примечание. В таком случае переводчик переводит текст таким, как он есть, и дает читателю ссылку, указывающую место, где можно в примечаниях прочитать объяснение, кто такой лейтенант Шмидт и в чем его подвиг. Предлагаемый вариант перевода данного эпизода дан в примере 26:

26) Kaikesta päätellen vierailija oli hyvin perillä siitä, miten valtiollisten, taloudellisten ja yhteiskunnallisten järjestöjen sihteereitä kohdellaan. Hän ei alkanut selittelemään, että oli muka saapunut jossain kiireellisessä virallisessa asiassa.

- Yksityisasiassa, - hän sanoi kuivasti, vilkaisematta sihteerä ja työntäen päänsä ovenrakoon. - Voinko tulla? - Odottamatta vastausta hän lähestyi kirjoituspöytää.

- Hyvää päivää! Tunnistatteko minut?

Tummasilmäinen, isopäinen puheenjohtaja sinisessä pikkutakissaan ja samenvärisissä housuissa, joiden lahkeet oli työnnetty korkeakorkoisiiin saappaisiin, vilkaisi hajamielisesti vierasta ja totesi, ettei tunnistanut tätä.

- Ettekö todellakaan tunnista? Silti monet ovat sitä mieltä, että minä erehdyttävästi muistutan isääni.

- Minäkin muistutan isääni, - sanoi puheenjohtaja kärsimättömästi. - Mitä te haluatte, toveri?

- Tässä tapauksessa asia onkin siinä, kuka on isä, - vierailija huomautti surullisena. - Minä olen luutnantti Schmidtin poika.

В примере 2б принято два стратегических решения: удаление и послетекстовое примечание, в котором поясняется, что лейтенант Шмидт был героем революционером, который возглавил мятеж на крейсере Очаков в 1905 году.

6. Выводы

Задачей данной работы являлось указать на те трудности, с которыми сталкивается переводчик при переводе советской сатиры 1920х-30х годов XX века. В работе дано краткое описание затрагиваемой эпохи, ее социально-политические и общественные особенности. При помощи приведенных в работе примеров перевода эпизодов из рассматриваемых в качестве исследуемого материала произведений показаны те стратегические решения, которые позволяют переводчику максимально решить трудности, с которыми переводчик сталкивается в своей работе.

Особенно в процессе подготовки к переводу исторических сатирических произведений переводчик должен ознакомиться с эпохой, которая описывается в этих произведениях. Поэтому переводчик является не просто переводчиком литературного произведения, но и историком, который дает пояснения читателю текста перевода, в чем именно состоит сатира в этих произведениях. Данная работа рассматривает исторический этап становления СССР, но эти же методы должен использовать переводчик любой сатирической литературы, независимо от того, о какой стране или какой исторической эпохе в ней рассказывается. Чем дальше от нас исторически описываемые в произведениях события, тем важнее становится роль процесса подготовки переводчика к своей работе.

В дальнейших исследованиях перевода советской сатиры можно рассмотреть другие этапы развития советского общества, которые указаны в данной работе (см. главу 2.5.), изучить особенности каждой из них и выявить трудности, которые каждый этап ставит перед переводчиком. Эти исследования помогут не только переводчикам советской сатиры, но и переводчикам сатирических произведений других стран и исторических эпох, так как темы сатиры могут быть разные, но методы и стратегии перевода их одни. Главное для переводчика уметь опознать тему сатиры, понять ее самому и уже после принимать решение, какую именно стратегию перевода в том или ином случае ему лучше применить.

7. Литература

- Булгаков М. 1989: *Собачье сердце*. Современник, Москва
- Ершов Л. Ф., 1973: *Из истории советской сатиры*. Наука, Ленинградское отделение. Ленинград
- Ершов Л. Ф., 1977: *Сатирические жанры русской советской литературы*. Наука, Ленинградское отделение. Ленинград
- Ильф И. и Петров Е. 1991: *Двенадцать стульев*. АО Транс-Издевейс, Рига
- Ильф И. и Петров Е. 1991: *Золотой теленок*. АО Транс-Издевейс, Рига
- Кивисте С., 2007 = Kivistö, Sari: *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Yliopistopaino. Helsinki
- Леппихалме Р., 2007 = Leppihalme, Ritva: *Kääntäjän strategiat*. Teoksesta *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Toimittaneet H. K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki, Outi Paloposki. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki. 365-373
- Молчанова Л. В., 2014: *Юмор и перевод: к проблеме адаптации юмористического текста к иноязычной культуре*. Вестник Череповецкого государственного университета. 101-104
- Ойттинен Р., 1995 = Oittinen, Riitta: *Kääntäjän karnevaali*. Tampere University Press. Tampere
- Пеннанен Э., 1983 = Pennanen, Eila: *Muuan kaunokirjallisuuden kääntämisen ydinkysymyksiä*. Teoksesta *Kielestä toiseen. Näkökulmia kirjallisuuden kääntämiseen*. Toimittaneet Hilka Pekkanen, Kirsti Kattelus, Eila Pennanen, Mirja Rutanen. Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto. Helsinki. 55-61
- Хосиаислуома Ю., 2003 = Hosiaislouma, Yrjö: *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY Sanakirjat. Juva
- Честерман А., 2007 = Chesterman, Andrew: *Kääntämisen normit*. Teoksesta *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. Toimittaneet H. K. Riikonen, Urpo Kovala,

Pekka Kujamäki, Outi Paloposki. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki. 357-364